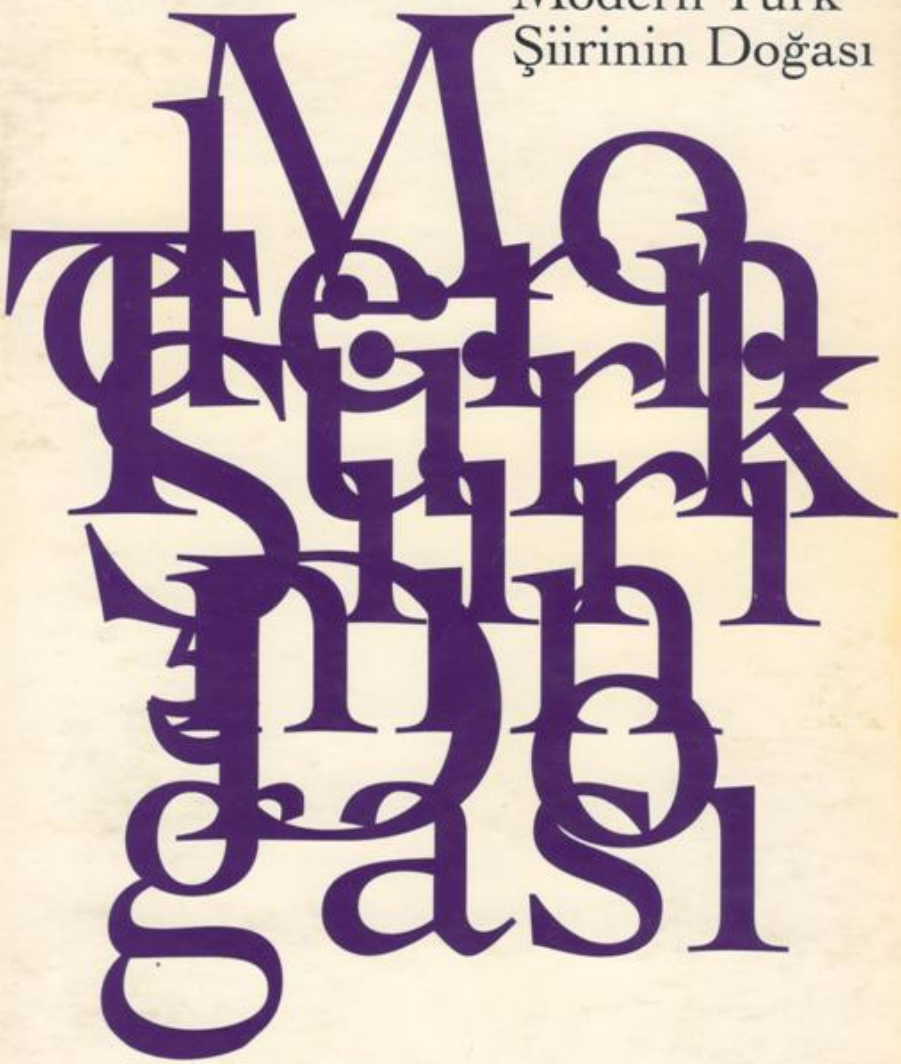
Ebubekir Eroğlu

Modern Türk Şiirinin Doğası



YAPI KREDİ YAYINLARI

EBUBEKİR EROĞLU

MODERN TÜRK ŞİİRİNİN DOĞASI

YAPI KREDİ YAYINLARI

Şiir - 2
ISBN 975-363-187-1

Modern Türk Şiirinin Doğası / Ebubekir Eroğlu

©Yapı Kredi Yayınları Ltd. Sti., 1993
Tüm yayın hakları saklıdır.
Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

1. Baskı: 1000 adet

İstiklal Caddesi, No: 285-287 Kat:5 B Blok
Beyoğlu 80050 İstanbul

Telefon: 293 08 24 (4 hat) Fax: 293 07 23

Dizi Editörü: Enis Batur

Kapak ve Sayfa Düzeni: Mehmet Ulusel

Ofset Hazırlık: Nahide Dikel

Düzelti: Cenk Koyuncu

Baskı: Şefik Matbaası

içindekiler

Kapak
İç Kapak
Telif Sayfası

Geleneğin Tek Katmanı

Modern Türk Şiirinin Doğası
1. 1900'lerin İki Eşiği
2. Ritmin Zaferi ve Çeşitlenme
3. Modernleşmenin Tarif Edilebilir Atmosferi
4. Modernleşmenin İçi ve Ertesi
5. Yüzyılın Son Çeyreği: Karmaşa ve Sancı

Modernizm'e Kuşbakışı

Şiir, Gençlik, Yaşlılık, vs.

Yazar Hakkında

geleneğin tek katmanı

I

Bir şairin ya da bir yazarın klasiklere ilgi duyması ile gelenekçi bir tutum izlemesi her zaman örtüşmez. Klasik eserlerin gelenek içinde tuttuğu yere göre, nadiren aynı duygunun iticiliğinde yola çıkıp aynı kapılara varılabilir.

Klasiklerle ilgilenmek orijin'e ulaşma isteğinin sonucudur; geleneğe duyulan ilgi ise bir süreçle sınırlı kalabilir.

Bir an için, zihnimizde uyandırdığı negatif izlenimi bir yana koyarsak; "gelenek" kavramı, onunla ilk karşılaştığımız zaman tek katmanda görülebilen bir sürecin adıymış gibi çağrışım yapar. O süreç ise bugünkü şiirin, bugünkü söyleyişin, bugünkü ritmin bir çırpıda görülebilen geçmişidir. Bu anlamda, geleneğe bakmak bugünkü ritmin geçtiği yollara yönelmek demektir.

Geleneğin sahası bir bilim adamı ve bir şair için farklı anlamlar ifade eder. Bir bilim adamı, ayrıntılara inerek bir saha araştırması yapar ve ortaya sonuçlar çıkarırken, bir şair benzeri bir araştırma sırasında ruh akrabalarını bulur.

Bugünkü ritm'den ne anlayacağız?

Müziğin yardımı yoksa ve günlük hayatın akışı şiirle "geçimli" bir tempoyu yansıtmıyorsa, cevabı kolay olmayan bir soru.

Eski kültürlerde şiirle müzik atbaşı gidiyor, ritm ise şiirin ve müziğin müşterek olarak algılanabildiği bir alanda var oluyordu. Şiirin müzikle ilişkisinin krize girmiş olması, çok yeni ve aslında çağımıza özgü bir olgudur. Zira, modern şiirin uç örneklerde kazandığı ritm senfonik müzikten kopuk değildir. Bizim eski şiirimizin ritmi ise zaten eski musikimizden bağımsız düşünülemez. (Yalnızca harekete ihtiyaç duymakla kalmayıp görüntünün de yardımıyla varolabilen, televizyonun yaygınlaştırdığı, çoğunlukla Amerikan kaynaklı ve Amerikan çağrışımlı müziğin şiiri var mı?)

Başka dillerde olduğu gibi Türkçede de şiir uzunca bir süreden beri ya bir merkezden yoksundur, ya da merkezin belli olmadığı dalgalanmalara sahne olmaktadır. Böylece, "bugünkü şiir" ya da "bugünkü ritm"den anlaşılanın farklılığı bazen öylesine derinleşmektedir ki; birbiriyle ilgisi nerdeyse bulunamayacak, biri diğerini açıklamada yol gösterici olmayan ölçülere varabilmektedir, Gelenekçi tutumlar da klasiklerden uzak kaldığı ölçüde, ancak kısa ve dar bir yola bakabilir olmaktan nasibini

almıştır.

Aslında, geleneği bugünkü ve ilk ağızda yüzyüze geldiğimiz ritmin doğrudan bağlantılı olduğu, sınırları belli bir süreçte aramanın gerçekçi bir tarafı vardır. Zira, bugünkü şiirin yazılım sürecinde temsilini bulmayan gelenek derinliği, olsa olsa kültür tarihinin ya da edebiyat tarihinin konusu olabilecektir. Bunu, "yetkinlik"leri ve "son sınırlar"ı sadece bugünkü şiirde, yani sadece hemen ulaşabileceğimiz yerde aramak ve hep eskiyi, ulaşamadıklarımızı dışlayarak aramak gerektiği gibi bir anlamda söylemiyorum. Aksine, bugüne yansıyanları bizzat şiir üzerinde gösterebilmek, bugünkü şiirin massedebileceği sahayı belirleyebilmek için, bugünün herkesçe bilinen verilerine takılıp kalmamak gerektiğini de belirtmek istiyorum. Elbette, geçmişin değerleri "bugün" karşısında sınavdan geçtiği gibi, "bugün" de geçmiş karşısında sınava girebilir.

T. S. Eliot'un söylediği çok keskindir: "Üzerinde durulması gereken bir diğer nokta da, bir toplumun, yaşayan bir edebiyatı olmadığı zaman, kendi edebiyatının geçmişinden, giderek koptuğudur." Dikkat edilsin "yaşayan edebiyatın geçmişe ihtiyacı olmayacak kadar güçlü olduğu zaman" demiyor, tam aksine, geçmişten giderek kopmayı yaşayan bir edebiyatın olmamasına bağlıyor. İngilizler geleneğe bağlılıklarıyla ünlüdür. Fakat, yüzyılın başlarında İngiltere'de bile, arkeoloji dışındaki bütün alanlarda gelenek kelimesinin olumsuz çağrışım yaptığını Eliot'tan öğreniyoruz. Yukarıya aldığım cümlesi ise, yaşayan bir edebiyatı değerlendirirken, mutlaka yoruma muhtaçtır ve aynen uygulanması çok tehlikeli olacak kadar keskindir.

Diyelim; bugünkü ritmin ilk anda farkedilir geçmişi tek bir katman teşkil eden bir süreç olsun, buraya kadar söylenenler de bu süreç, yani bu ilk katman için olsun.

Zaman içinde, bir dilin sahip olduğu bütün şiirin, başlangıçtan itibaren bir gelenek zinciri oluşturduğunu görürsünüz. Son sürecin başlangıcına doğru giderken ondan önceki süreçlere açılan kapılar bulabilirsiniz. Bu zincir bir tarihi oluşturacak kadar uzun dönemde, zirveden zirveye atlar. Her halka bir zirveyle görülür. Her dilde şiir söylenmişti[r]. Yine de mukayese edilebilir ölçüde bir gelenek zincirine sahip diller sayılıdır. Geleneğin oluşması, ritmin yerini bulmasıyla tev'emdir.

Şiirde ritmin herkes için ortak hale gelmesi, söyleyişin başardığı bir seviye olduğu kadar, içi boş ifadelerin yataklandığı

bir alışkanlığa dönüşebilmesi demektir. O halde gelenek zinciri, sadece kazandığı ve dile kazandırdığı biçimlerden ve dönemlere göre ayak değiştiren ritmlerden oluşmaz. Aynı zamanda, büyük şairler elinde yenilenerek, bütünleşmiş eserlerle tazeliği iade edilerek elden ele geçen değerlerden oluşur. Tazeliği iade edilerek, diyoruz; çünkü, ritmin başladığı yere yönelen muhayyilenin bulacağı, onun tazeliğidir. Tazeliği bulmak ise, bir alışkanlık ortamında ritme tazeliğini iade etmenin ilk adımı ve temel şartıdır.

Böylece, bugünkü ritmin bir çırpıda farkedilebilen geçmişine ilk katman dediğimiz gibi, bir dil içinde oluşmuş bütün şiire herhangi bir noktadan bakmakla göreceğimiz sahayı ikinci bir katman olarak düşünürsek; üçüncü bir katman daha vardır. Üçüncü katman, dil içindeki bütün edebiyat değerlerinin, anlamını bulduğu uygarlık alanıdır.

Edebiyat, dillere göre sınıflandığı gibi, şiir dil içinde oluşur. Yani, insanın algılama ve duyum tarzı konuştuğu dile bağlıdır. Fakat bütün bunların gerisindeki asıl fikir, yani (felsefe değil) dünya kavrayışı ve algılayışı, bir uygarlık alanında varolur. Şiirin oluştuğu duyum tarzı dilin içindedir ama ona kaynaklık eden temel fikir, dilleri aşan bir alana sahiptir. Aynı uygarlık değerlerinin değişik dillerdeki şiiri dinamize edebilmesi bu yüzdendir. Hatta, farklı uygarlıklara mensup büyük şairlerin ortaya koydukları çalışmalarda benzer özellikler, ortak temalar bulunması ve bunların birbirini beslemesi de benzeri bir sebeptendir. Bir uygarlık sahasının ya da farklı uygarlıkların çıkardığı büyük şairlerin tek bir vadide görülebileceği bir aşamayı göz önüne alarak bakıldığı zaman, şairin geniş sahasında birbirine ulanarak gelen gelenek zinciri ve diller içinde oluşan çeşitlilik tek bir katmanda görülebilir. Yukarda üç katman halinde açıklananlar, tek bir bütünlük içinde aranabilir. Ayrıntıların, bir bütünün parçaları haline dönüştüğü görülebilir.

Nihayet, her uygarlık ve dilde süregiden şiir, sadece şiir olarak bakıldığında, iki geleneğe bağlanabilir. Bunlardan birinde, söyleyiş konuşma ağırlıklıdır. Diğerinde, hayal ağırlıklı. Octavio Paz'ın kelimeleriyle söylersek, *oral* ve *visual*.

Konuşma ağırlıklı olan, bereketli bir duyum'un, arkası gelmez bir söz ırmağına dönüşmesinden, dudakucu laf yığınlarıyla günübirlik bir şeyler kotarmaya kadar derecelenir.

Hayal ağırlıklı olan; hayatı kucaklayan ve algısını ayrıntılarda

bütünleyebilen sıhhatli bir muhayyile'nin verimlerinden, ikinci bir kişiyi ilgilendirmeyecek ölçüde şahsî aforizmalara kadar derecelenir.

İlk grubun son ucundakiler, imgenin boşlandığı yerde ortaya çıkar, ikinci grubun son ucundakiler ise imgenin sıhhatsizlikte arandığı yerde oluşur. Bunları şiirin dışında tarif etmek kolaydır. Ne var ki; her zaman mevcuttur ve yukarı doğru derecelenmeyi anlamak bakımından göz önüne alınmaları gerekir.

II

Modernleşme öncesinde Avrupa dillerindeki şiirler, belirgin bir ana eksene sahip idi. Bunu, günümüzde tarifi ve tasnifi yapılmış oluşundan değil, o zamanki şiir formlarının ortaklaşa bir görünüm sergilemesinden ve metrik sistemin yaygınlığından anlayabiliriz.

Bizim eski şiirimiz de ana ekseni belli bir şiirdi. Eski şiir geleneğimizi oluşturan şairler, kendileriyle olgunlaşan bir vurgu'yu bu geleneğe eklemişlerdi. Fuzulî, romantik vurguyla geldi. Daha sonraki romantik tutum, Fuzulî'nin bu vurgusunu hiçbir zaman ihmal etmedi. Bakî'nin aristokratik edası, yücelik arayışlarının baktığı ilk halka oldu. Şeyhülislam Yahya ve Nedim gibi, mahallileşme eğiliminin temsilcileri, arkadaşça bir söyleyişle aynı ritmi beslemişti.

Eski şiirimizin ritmi, zaman içinde, *asıl akord değişmeden* bütün parçaların çalınabileceği bir olgunluğa erişti. Şiirin temelinde bulunan dünya algılayışına ilişkin değerler, yani uygarlık değerleri değişmediği için kuşaklar arasındaki çatışma, kendisine bir yer açma mücadelesi biçiminde gelişiyordu. Hüsn ü Aşk'ın "sebeb-i telif bölümünde Şeyh Galib'in anlattıkları, böyle bir mücadeleyi izlemek için iyi bir örnektir.

Geçen yüzyılın ikinci yarısından sonra başkaldırma, artık eski değerlere başkaldırma ile birlikte oldu. Bu, Türk şiiri dışında da böyledir. Gelenek kelimesinin bütün dünyada negatif çağrışım yapması ve çağrışımdaki negatifliğin "anlaşılabilir" olması, eski değerlerin gözden düşmüş olması yüzündendir. Artık genel yönelim, geçmişin tazeliğini bulmak değil, geçmişin yükünü sırtından atmak şeklinde gelişiyordu. Bu da uygarlık değerlerindeki değişmeye paralel olarak sadece *reflective* olarak kalmayıp, eskinin devleriyle bile tanışmayı zorunluluk olmaktan

çıkaracak kadar etkili bir tutum oldu. Zaman içinde, edebiyatın olgunlaştığı ve *reflective* karakterin silindiği yerlerde bu tutum aşılabildi.

Biz de 1950'lerden beri -şiirin bir önceki yüzyılına bakışla- eğer yerine yeni değerler koyamazsanız, eski değerleri atmanın bir işe yaramadığını biliyoruz. Yeni değerler koyabildikçe, ayıklanması gerekenlerin niteliği hakkında daha emin ve kazanılması gerekenleri de gösteren adımlar atabiliyoruz.

Yine de mesela, Yunus Emre'nin, Türkçenin Anadolu'daki oluşumunun ilk halkası, zihnî yapılanmanın dikkate değer bir aşaması oluşunu, resmî ve yarı-resmî kurumların pekiştirdiği basit köylü imajının önüne geçirebildiğimiz söylenemez. Gelenekten kopuk olmak bu kadarını açıklamaya yetmez. Bu durum, "çağdaş veri olarak sunulanlar"ın ötesine geçmekteki isteksizliğimiz ya da gevşekliğimizle ilgilidir. Gerçek şu ki; bugünkü şiirimizin gelenek sayılabilecek öğeleri yüz yıllık geçmişle açıklanabilir. Yani, dayanacağımız değerleri ve karşı çıkacağımız yönleri ile şiirimizde yeni bir gelenek oluşmuş durumdadır. On dokuzuncu yüzyıl şairinin başına geldiği gibi bu gelenek içinden elenecek olanlar tahminimizden fazla olabilir. Ama, mesele her halde bu geleneğe, dilimizin içinde oluştuğu bütün panoramayı görebileceğimiz bir özellik kazandırmaktadır.

Bir de bugün, ritmin temelinde yatan duyum öğelerinin, her formun ötesinde, her türlü teknik değişiklikleri aşarak devam edebildiği, hatta dilleri de böylece etkilediği bir yer bulunduğunu hissediyoruz. Bir örnek olarak romantizme bakalım: Romantizm her zaman varoldu. Teknik olarak da zirveye çıktı ve inmedi. Belki, zirvede dağıldığını söylemek daha doğru olur. Romantik tutumun sahipleri, alttan alta ruhsal bir akrabalığı sürdürüyorlar. Şairlerin yatay akrabalıkları için diyecek söz bulamıyorum ama; bir gelenek içinde yer almaları daima dikey akrabalıkların varlığını yansıtmıştır.

Eskilerin "telvin" dedikleri, binbir renkli hayaller ve görüntüler ormanın mutluluk verici bir yerinde, şair bir akorda girer. Orası, ritmin yakalandığı yerdir. Bu yer, günün moda parçalarının iyi çalındığı bir akord olmaktan ibaretse çok çok o aşamayı temsil eder. Şairin girdiği akordu (ve orada oluşan eseri) canlı bir çizgiye, yakın bir geleneğe bağlama imkanı varsa, ardından, lisan içindeki ya da uygarlık içindeki daha geniş bir gelenekte de varlık oluşturması için uygun kapılar açılabilir. Zira, eseri kendisini

doğuran ve çağıran ruh akrabalarıyla buluşacak, akrabalık bağının yoğunluğu ve derinliği ölçüsünde, şiir tekniğinde bulunan farklar birer engel olmaktan çıkacaktır.

modern türk şiirinin doğası üstüne

MODERN TÜRK ŞİİRİNİN DOĞASI ÜSTÜNE BİR DENEME:

1. 1900'lerin İki Eşiği

Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde şairlerimizi önemli kılan, hayat kaygısının her noktada hissedilir boyutlara ulaşması olmuştu. Halkımızın günlük konuşmalarını latifelerle, şiirden alınmış nüktelerle, mısralarla zenginleştirme alışkanlığı tatmin edici olmaktan çıkmış, günlük hayattaki tekdüzeliği kırmak ve konuşmaya renk katmak üzere yüksek bir kültürden süzerek getirdiği, incelik dolu "nükteler" önemini hemen hemen kaybetmişti. Çünkü, okuyucunun eğilimlerine ve şairden beklenene de aynı kaygılar biçim ve anlam vermekteydi.

Modernleşen dünyada, uç sınıflardan insanların bir araya toplanıp birbirlerinin yaşama biçimine tanık olduğu sanayi şehirlerinde, insan ilişkileri yeniden şekillenme yoluna girdi. Bu suretle, modern şehir hayatının karmaşasından doğan sancılar, Avrupalı şairlere ve akımlara dalga dalga yansıyıp modernleşme dediğimiz genel eğilimi ortaya çıkarırken, bizde benzeri sancılar varolmak kaygısının ağırlığı ile zaman dilimi içinde ve onun arkasında yaşanmaktaydı.

Savaş yıllarında eserlerini vermeye başlayan ve savaşın hemen ertesinde ürünleri devam eden şairler ve romancılar topluluğu, bir önceki yüzyılın ortasından beri süregelen edebî kıpırdanışın ilk önemli varış yerini belirledi.

Roman, hikâye ve oyun türlerinde teknik ve üslup açısından gittikçe açık seçiklik kazanışı, yani adım adım ilerlemeyi izlemek mümkün iken; şiirin vardığı yerde durum biraz farklıdır. Roman ve hikâyedeki ilerleme, genel ve kabul görmüş eğilimleri temsil edenler üzerinde izlenebilir. Buna karşılık; Mehmet Akif'le konuşan insanın tavrındaki doğallığın şiire girişi, (ki aslında şiirsel sanatların donuklaşması karşısında konuşma dilinin doğallığını aramak modernleşme eğilimlerindeki amaçlardan biri idi.) Yahya Kemal'in tarihe ve geleceğe bakan muhayyile ile birleşmesi, bir de Ahmet Haşim'in şiir dili oluşturmadaki titizliği göstermiştir ki; şiirde varılan merhale dört kuşaktan beri süregelen kıpırdanışı temsil edenlerin sahip olduğundan daha fazla bir anlam taşımaktadır.

Ahmet Haşim, "saf şiir"e ulaşma arzusuyla, Yahya Kemal ise "mükemmeliyet" arayışıyla tanımlanmıştır. Tutum ve amaçları söz konusu olduğunda, bu iki şairimizin tamı tamına şiir alanında has

iki kavramla yan yana anılması, varılan merhaleyi bir önceki kuşaktan ve onu da önceleyen kuşağın çizgisinden ayrı bir yere koyar.

Otuz yıl öncesine kadar edebiyat tarihlerimizde, Şinasi'den başlatılarak çizilen, okul kitaplarında da böylece yer verilen ve gerçekte bir düşüş olan şiir çizgisi Ahmet Haşim ve Yahya Kemal'in konumunu açıklamak için fazla bir şey sağlamaz. Ama bu iki şair aynasında irdelendiği zaman, yakın geçmişteki ayrıntıları bol ve ana ekseni cılız saha berraklığı kazanır.

Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, önceki dönemlerin şiirini estetik bakımdan altettiği ve doyurucu bir zevk sağladığı için önem kazanan bir şiir zevkinin temeli atılmış değildir. Eski şiirin devlerinde görülen değerlerle yarışma gücünü ortaya çıkaran bir iradenin filizlenmesi söz konusu olmamıştır. Fakat, Şeyh Galib'te son kez canlılık ve tazelik kazandığı kabul edilen geleneksel şiir zevki, tam da dinamizme ihtiyaç duyulan bir dönemde hayatın durgun tarafları ile örtüşebilmekte, hareketi ve atılımları karşılayacak ve besleyecek türden bir yenilenmeye geçememektedir.

Yenilenme ise, günlük hayatın zorladığı ölçüden daha ileri ve daha derin bir bilinç haline dönüşmemiştir.

Sadece iyi şiir okumak isteyen birine o yüzyıldan tavsiye edilebilecek örnek o kadar az ki; Türk şiirinde, hemen hemen atlanabilir sayılacak bir dönemin kısa sürede aşılamamış olması şaşırtıcıdır. Belki şöyle düşünmek gerekir: Türk şairi, uyguladığı kurallara ve yöntemlere bu uzun dönem boyunca güvensizlikle bakmış, şiir ise ilerde toparlanmak üzere dalgalanmaya bırakılmıştır. Yine de, kuşaktan kuşağa aktarılan genel yargıların üstüne çıkmak ve dalgalanmanın niteliği konusunda bir fikir sahibi olmak isteyen bir kimsenin, bir kere de olsa bizzat şiire bakması gerekmektedir.

O zamanların güncelliğini teşkil eden tartışmaların izleri kaybolduğuna göre yüzelli yıla yaklaşan bir süreden ve tarihte ender rastlanan bir değişimden sonra geçen yüzyılın şairlerine sadece eserleri yolu ile yaklaşmak nisbeten kolaydır. Bu yolla yaklaşmanın tatsızlığı, hafif yüzeylerde seyreden ayrıntıların bol ve yaygın olmasıdır. Elbette hiç kimse ayrıntılarla uğraşmak zorunda değildir. Yine de şiiri tanıyan biri, ayrıntıları kısa sürede başından savacak bir seçme bilincine sahiptir.

Ayrıntının bol ve yaygın oluşu yüzünden, Tanpınar'ın da

belirttiği gibi, terazinin her iki kefesine paylaştırılan şairler, aynı ayarda görülmüştür. Kılavuzluk edecek ölçüde bir yenileme bilincine sahip olmadan, "yeni" diye nitelenen değerlere koşan şairlerle bu koşunun dışında kalanlar arasında yapılacak karşılaştırma, her iki taraf için verilecek puanların pek de önemli bir farkı ortaya çıkarmadığını göstermektedir. Sadece şair olarak baktığınız zaman, Leskofçalı Galib, Yenişehirli Avni ve Hersekli Arif Hikmet gibi şairler, Namık Kemal ve Ziya Paşa'yı dengelemekten uzak değildir. *Eğer uzaksa bu da ancak, daha iyi oldukları içindir. Sadece esere bakmak, gerektiğinde şairi toplumsal hiyerarşideki yerinden soyutlayarak gözlemek demektir*.

Ondokuzuncu yüzyılda, duyum öğeleri değil, kavram öğeleri değişti ilkin. Duyum öğeleri hayatın doğrudan algılandığı noktaları işaret ediyor, kavram öğeleri ise günlük hayatın işleyişini karşılıyordu. Aslında, toplumun her kesimi hayatı "aynı tarz içinde" duymaktaydı. Bir farkla ki: halk, aynı tarz içinde duymakta henüz bir eksiklik bulmuyordu. Eksiklik bulmayış, Yenişehirli Avni Bey gibi birkaç şairde de vardı. Okuyucularla paylaşım imkanlarının varlığı sebebiyle, bu durum aleyhlerine görünmüyordu.

Ötekiler, yani eksiklik karşısında tepki duyanlar ise kavramlarla duyum öğelerinin zıtlaşmasından doğan çatışmayı derin algıya dönüştürecek, bundan doğan ikilemin üstesinden gelebilecek bir kudret gösterebilmiş değildi. Aslında, o günkü toplumun duyuş tarzını paylaşmak sadece eski zevke sonuna kadar sahip çıkanların değil; mesela Namık Kemal'in ve Ziya Paşa'nın da özelliğiydi. Ancak, şairler ne içinde bulundukları ne de yeni karşılaştıkları farklı duyum tarzlarının kökleri ile alış-veriş devresini kuracak bir ibda gücüne erişmemişti.

Kendini adayıştaki tavizsiz isteğe rağmen, şairlerin batı dünyasında rastladıkları duyum tarzının üstesinden gelemeyişlerinin bir açıklaması, bizce şu olabilir:

Paris'i merkeze alan bir çekimin etkisine girildiği sırada Fransa, aydınlanma döneminin hemen ertesini yaşamaktaydı. Fransız Devrimiyle doğmuş olan siyasi düşünceler olanca canlılığıyla etkisini sürdürmekteydi. İngiliz romantikleri Avrupa'da şiirin başını çekmekte, Fransa'da öncelik felsefeye verilmekteydi. Gerçi, Baudelaire'i, Rimbaud'yu ortaya çıkaran sancıların çekildiği bir ortamın var olduğu kesindi. Ama bizim şairlerin yönelişini belirleyen etmenlerin şiirden başka konular olması, felsefenin de

esasen sahip olduğu öncelikle yanyana gelince, kavramlar öne geçiyordu. Bu da yeni rastlanan şiirin kavranmasını güçleştirmişti. Bu değerlendirmeleri yaparken, Avrupa'da beliren ilk modern şairlerin yaygınlık kazanmamış olduğunu ve sınırlı çevrelerde tanındığını da gözden uzak tutmamak gereklidir.

Siyasi hareketler ve felsefi düşünceler bakımından da Fransa Avrupa'nın bütünüymüş gibi algılanıyor, Fransa penceresinden bütün Avrupa'ya bakılamıyordu. Sonuç olarak; geçen yüzyılın ikinci yarısındaki şairlerimiz, Avrupa'da yazılan şiirden önce ve onun çok ötesinde, batılı kavramlarla karşı karşıya geldiler. Bu kavramların dünyayı açıklaması karşısında ise yenik düştüler. Geleneksel duyum tarzlarının o günlerdeki kalıpları içinden çıkmaksızın, o kavramlarla ve o kavramlar sebebi ile düzyazı etkisinde şiir yazdılar.

Böylece ortaya konan şiir, keşfedilmiş taze bir dünyanın değerleri ile kuvvetlendirilmiş değil, batılı kavramlarla bozguna uğramış bir kafanın ürünleri oldu. Modernleşme eğilimleri açıklanırken sık sık atıfta bulunulan "konuşma dilinin doğallığını yakalama" kavramı düzyazı etkisi ile birleşince, düzenli fikirleri şiirle söyleme önem kazanıyor, bu da manzumeciliğin öne çıkmasına yol açıyordu. Tevfik Fikret, ilerde böyle bir sürecin olgunlaştığı yerde ortaya çıkmıştı.

Tablodaki, geleneksel şiir değerlerine tutunan şairler de hazır buldukları ifade kalıplarını olduğu gibi kullanıyor, varılacak son noktadaymış gibi yazıyorlardı. Türkçede şiiri doruklarına çıkarmış eski değerleri ehliyetle duyumsamak, kavramak, eleştirmek ve kökteki tazeliğini bulmakla bu şairler arasında uzak bir mesafe bulunmaktaydı. Bu bakımdan; yazılan şiir bir çatışmayı içermediği gibi çatışmanın aşıldığı yerde ortaya çıkabilecek "doygunluk hali"ni de vermekten uzaktı. Bunun sonunun da manzumeye çıkması kaçınılmazdı.

"Bende sığar iki cihân, ben bu cihâne sığmazam"

"Ol hümâyım ki; felekler cây-ı cevlâdır bana"

Yukardaki mısraların ilki, onbeşinci yüzyıl başlarına kadar yaşamış olan Nesimî'ye aittir. Bu mısra tek başına, yani içinde bulunduğu gazel'in dışında okunduğunda dahi, bize hem bir durum bildirir, hem de o durumun gerisindeki bir "*çatişma*"yı

ihsas eder. İçini dökmek isteyen bir insanın terennümünü getirir.

İkinci mısra Leskofçalı Galib'e aittir. Geçen yüzyılın şairine ait bu mısra da bize bir "*durum*" bildirmektedir. Fakat bu durum, bir çatışmanın varlığına dair bir sezgi doğurmadığı gibi, çatışmayı aşmış bir bilgede rastlanabilecek türden bir "*doygunluk hali*"ni yansıtmaz. Şair, belli bir durumda bulunduğuna dair, bize bir "*haber vermektedir*", inandırıcılığı ise söyleyişteki güçlülükten değil, ortak kabuller çerçevesinde bulunduğundan normal görünmektedir. Şiir samimidir. Ama samimiyetin, saf ve basit bir dilekten dipsiz bir arzunun dışavurumuna kadar geçen yol üzerinde, herhangi bir yerde ifadeye kavuşması mümkündür. Başka şiirlerinde, isyansız ve kendi kabuğuna çekilmiş kişinin inleyişini seslendirmiş olan Leskofçalı Galib'in buradaki durgunluğu potansiyel bir atılıma dahi işaret etmemektedir.

Bu küçük örnek, belirli bir niteliği bir model üzerinde ortaya koymak üzere verildi. Ancak o niteliğin ortaya konulması, olumlu bir özelliği unutturmamalıdır. Muallim Naci'ye kadar, eski şiirimizin duyum tarzı içinde kalarak ve bunda bir eksiklik bulmayarak yazmakta olan, ya da Hamid gibi, eski şiirle ilginin derecesini mesele yapmayan şairler, o güne kadar gelen lirizmi Yahya Kemal'e doğru taşıyan somut örnekler olmuşlardır. Eski şiirin tadlarını hatırlatan deyişleri ve mısralarıyla, o tadın zaten yabancısı olmayan okurların ilgisini çekmişlerdir. Bu şairler, yaptıkları iş ve onun sahası üzerine ehliyetle düşünen bir tavır içinde olabilselerdi, sahanın daha berrak olacağı şüphesizdi.

Batıdan gelen etkinin, Hamid'e kadar, şiirden kaynaklanan bir etki olmadığı kesindir. Uzun süre Namık Kemal adı ile birlikte anılan "vatan" kelimesi siyasi metinlerden gelen bir kavram idi. Toplumdaki güven duygusunun maruz kaldığı tehditlere karşılık verecek bir duygu oluşturduğundan dolayı, içinde yer aldığı şiirin de önemli sayılmasına yol açmıştı. Aynı kelimenin bütünüyle kişisel duyum'un bir ifadesi olarak kullanılmasına ise ancak Yahya Kemal'de rastlayacağız.

Modern şair tarif edilirken sık sık başvurulan niteliklerden biri de "otonom"luktur. Yani, şairin otonom bir görünüm kazanmasıdır. Romantiklerin portresi, insanın doğanın bir parçası olduğu yolundaki geleneksel görüşe aykırı olmayan bir görünüm veriyordu. Batı dünyasında romantizmin muğlaklığından sıyrıldığı ölçüde, modern bireyin şiirde ortaya çıkışı, otobiyografik nitelikli romanların önem kazanmasına paralel bir

süreci izledi.

Türkçede, görmeye dayalı izlenimleri yansıtan, dış dünyaya yönelik bir şiirin gelişmeye başlaması da aynı zaman dilimine rastlıyor. Dış dünyaya yönelik şiirsel ifade eski şiirimizin, mesnevi, kaside ve şehrengiz gibi türlerinde geniş bir uygulama alanına sahip idi. Ancak, yeni gelişme biçimi bu türlere yaslanmıyor, düzyazımızın oluşumuna etki eden kaynaklardan kuvvet alıyordu. Çağrışım gücünde kişisel duyul[?] ağırlığının az olduğu ve çağrışım alanı sınırlı kavramlar yaygınlık kazanıyordu. Şiirin alışveriş devresindeki küçülme, aynı zamanda ve aynı oranda bir "seçkinleşme"yi getirmemişti. Gündelik hayatın gündelik ufuklarına sahip insan da şiire böyle bir yoldan geçerek yerleşmişti.

Eskinin, yeryüzünde yaşayan ve yaşadığı yeri yeryüzünün bütününe ait bir bölge olarak algılayan şairinin yerine, herhangi bir yerde yaşayan ve dünyayı oradan gördüğü kadarı dışında hissedemeyen şair tipleri çoğalmaktaydı.

Bu durumun halktaki "yücelik" duygusunu tatmin etmesi beklenemezdi. Hamid'in eserlerinde "büyük bir ürperme" izlerinin aranması, halkın hiç de yabancısı olmadığı yücelik duygusuna karşılık bulmuş olma heyecanının bir sonucudur. Yeni şiirdeki küçük hedeflerin doğurduğu tatminsizlik, Hamid'in romantizmini olduğundan daha problematik göstermiştir. Unutmayalım ki; yönetim tabakaları ile seçkinlere yansıyan gerileme ve eziklik duygusu (başkalarının büyüklüğünün farkına varılması) halka aynı şekliyle ve aynı kuvvette yansımaz. Çünkü, birinde kurallarla belirlenen diğerinde yaşama üslubu halindedir. Kural, ilke olarak bir gecede değişebilir ama yaşama üslubunun değişmesi kolay değildir. Cumhuriyet kuşaklarına bakışla, o dönem insanlarının *patriyotik* duygulara hâlâ sahip olmasının, her halde anlaşılabilir sebepleri bulunmaktadır.

Beni Abdulhak Hamid şiirini okumaya yönelten, ne onun geçmişteki ünü olmuştu ne de geçen yüzyılda şiir alanında olup bitenleri öğrenme isteği. Yahya Kemal, ona ithaf ettiği şiirin başına bir not düşmüştü. "Abdülhak Hamid'den sonra ledünnî şiirin kaynakları kurudu" gibi bir notu gördükten sonra, bununla ne denmek istendiğini aramaya çıkmış ve tabii Hamid'in şiirini okumuştum.

Abdülhak Hamid'in, aslında çorak bir ortam oluşturan çağdaşlarından daha bireysel olduğu, ortamalı öğelerle

yetinmediği ve daha derin verilere kapısını açmış olduğu kesindir. Ancak şair, açık seçik olmayan, çok karışık bir dünyanın bombardımanı altındaymış hissini verir. Makber ve diğer şiirlerindeki temiz ve bütünlük taşıyan bölümler romantik niteliklidir. İran şiirlerinden gelen ve halkın özlemlerine uygun düşen "yücelik" duygusu, Victor Hugo ve batının bütün romantik dünyasından gelen "coşku", Shakespeare trajedilerinin trajik değil romantik olarak algılanan sahneleri onu bir bombardıman altında tutar. Bazı şiirlerinde sonsuzluğun eşiğinde kalmış "büyük bir boşluk" duygusu taşıdığı görülen Hamid, aydınlar ve sonraki şairler üzerinde başka bir özelliği ile de etkili olmuştur. O özellik "felsefî endişe"dir.'Bu deyimi Hamid hakkında kullanan da Tanpınar'dır. İslam tarihi onun eserlerinde, silinmeyip belirginleşmiştir. Ahmet Mithat'ın romanlarında olduğu gibi, Hamid'in şiir ve oyunlarında bütün İslam coğrafyası geniş bir taban teşkil eder. Osmanlı devletinin sonuna yaklaştığı bir dönemde, "Endülüs"ü konu edinerek oyunlar yazmasını, bir tükenişi önceden görmüş olmaya ve "Allah sonunu benzetmesin!.." gibi bir duyguya bağlayabilir miyiz, diye düşünmüşümdür. Elbette Hamid ne içinde bulunduğu ortama açık seçiklik kazandırabilmiş ne de fikrî bir bütünlük ortaya koyabilmiştir. Ama öyle bir endişeye bütün ondokuzuncu yüzyıl şairlerinden daha fazla sahiptir.

Yeni şiirimizde romantizm, hiçbir zaman öncü bir akım niteliği kazanamadı. Buna rağmen, şiir dünyasından kalkıp gelen (yani, kavramlar dünyasının dışında oluşan) etkiler hep romantik nitelikli idi. Romantik oluşan, herhangi bir kalıba girmeyi zorunlu kılmaz. Bireysel iç-döküşe elverişlidir. Bireyin, biçim almak zorunluğunu hissettiği bir dönemde bireysel niteliklere alabildiğine yaslanan bir şiir türünün etkili olması olağandı. Hatta denebilir ki; bu etkinin öncü bir akıma dönüşecek yeterlikte olmaması şaşırtıcıdır.

Romantizm, şairlerimizin üslup ve kelime savurganlığını dengelemek için de elverişli olmuştur. Bu bakımdan, dolaysızlaştığı ölçüde, bir tür zayıf yapılılığa da eşlik etmiştir. En iyi örneği Şükûfe Nihal'de bulunabilecek kadın şairlerimizin hepsi romantik üslup içinde belirmişti. Yirminci yüzyılın eşiğinde Recaizade Mahmud Ekrem, edebiyat-içi kültürden gelen romantizmi, toplumsal hayattan yansıyan karamsarlıkla birleştirdi, Cenab Şahabettin müzikalite arayışı içinde oldu ve

tabiattan sağladığı iyimserlik aşılayan öğelerle sevinç'i bağrında taşıdığı bir yoldan gitti. Bütün bu gelişmelerin şehirlileşmek ile birlikte yürümesi karşısında Muallim Naci, "taşralı" gibi durdu. Bu şairlere topluca baktığımız zaman, hiçbirinde daha büyük bir kişiliğin ya da kültürün keşfi yönünde bir istidat bulamayız. Oysa, içine kapalı bireyde yoğunlaşmak ve coşkusunu patlama yerine potansiyel bir güce dönüştürmek suretiyle sembolizmde karar kılan Ahmet Haşim'de de aynı izler vardır. Halid Ziya'nın hatıralarından, Fransız şiirini günü gününe izlediğini öğrendiğimiz Haşim, kendi sanatı yani şiir üzerine düşünmesiyle de, romantik niteliği ilk planda duran bütün şairlerden üsttedir. Onların bir devamı da değildir.

Yirminci yüzyılın başlarında, eski şiirden kopmuş olmanın örnekleri Mehmet Akif ve Tevfik Fikret'te aranmıştı. Seçilen şairlere bakarsak; arayış sahiplerinin yeni bir şiir bilincinden hareket ettiklerini değil, düzyazının belirlediği bir algıya dayandıklarını söyleyebiliriz. Bu durum, şiir dünyamızı etkileyen niteliklere aykırı değildir.

Mehmet Akif'in atak bir dille ortaya çıkan diyologları, kollektif duyumda meydana gelen çatışmaların etkili bir yansımasıdır. Bu sıralarda iki kültür dünyası arasında sıkışan insanımızda bireysel çatışma ortaya çıkmıştı. Ancak, kültürümüzün verdiği terbiye, bunu *telaffuz etmeye* engel oluyor ve çatışma bir *iç-ağrısına* dönüşüyordu. Akif bu iç-ağrısını, dışardan ya da ortadan biri olarak değil, "bizden" biri olarak açığa vurdu. İçtenliği ona lirizm sağladı. Açık-anlatımlı bir üsluba sahip olan Akif, İran şiirinde Hafız, Arap şiirinde İbn El-Fârid'e uzanan şiir akımlarından çok, bol tasvirli ve açık-anlatımlı klasik Arap şiirine yakınlık duymuştur. İran şiirinde ilgisini çekenler ise Hikmet'in günlük hayatla birleştiği didaktik örneklerdir (Sadi gibi). Dokularında İslama ve onun toplumuna bağlılık bulan Akif'in "endişe"si sosyal yapıdaki çözülme karşısında acıya bulanır ve somutlaşmış plandaki konularla birleşir. Konuşma dilindeki doğallığın şiir dilinde ifade edilmesini, yani modern şiirin amaçlarından birini Akif'in başardığını söyleyebiliriz. Akif'e "modern şair" demek mi? Hayır. Zaten onun bulunduğu noktada böyle bir ayırımın ve o ayırıma göre Akif'i nitelemenin önemi yoktur.

Tevfik Fikret, dili ile de kültürel atmosferi ile de kökü eskiye gitmeyen bir şiir yazmıştır. Döneminde geçerli, ortalama bir dili kullandığından, aşılması güç olmamış, sonraya da pek etkisi

kalmamıştır. Belirli bir insan kümesine hitap ettiğinin bilincindedir. Fikret'in öfkelenmesine sebep olan "red"leri vardır. "Kabul"leriyle didaktiktir.

Gelecek kaygısının gündelik tasarımlara olur olmaz yansıdığı her dönem, didaktik ürünlerin bollaşmasına yol açar. Yeni Türk şiirlerinde de böyle olmuştur. Mevcut şiir dilinin ve varlığının gündelik uygulamasından ibaret kalan ve hemen her kuşakta üçüncü sınıf şairler eliyle ortaya konmuş bulunan didaktik nitelikli örnekler üzerinde durmaya gerek yoktur.

1870-1890 yılları arasında doğan Türk romancıları yüzyılın ilk çeyreğinde düzyazı alanındaki ilk önemli merhaleyi belirlemişti. Daha önce de söylendiği üzere; bu alandaki anlatımın gelişmesi bir çizgi üzerinde izlenebilir açıklıktaydı. 1850'lere kadar *seci*'den, tasavvuf ve tarih kitaplarındaki ıstılahlardan resmî evrak diline geçen yazarla aynı zamanda bir nesir dili arayışı içinde idiler. Ahmet Cevdet Paşa'nın tarih yazımındaki üslubundan Ahmet Rasim'e doğru giden ve romancılarımızın da üzerinde ilerlediği yol üzerinde, bu yazarlar bir edebiyat dili oluşturdular. Yine de aynı dönemdeki şairler ile yazarlar yanyana konulduğunda, şairlerimizin daha derin bir dünyaya sahip olduğu görülür. Bunun için Mehmet Akif'in şiiri ile Hüseyin Rahmi'nin romanı ya da Ahmet Rasim'in denemelerini yanyana anmak, Yahya Kemal'in şiiri ile Halide Edip'in romanlarına birlikte bakmak, sanırım yeterlidir. Aynı dönemde Ahmet Haşim'in şiiri ile yanyana anılabilecek bir romancı yetişmiş değildir. Bunun için, belki de Abdülhak Şinasi Hisar'ın düzyazı verimlerinin tam edebiyat diline sahip olduğunu söylemeliyiz. Bu bağlamda, Yahya Kemal ile Ahmet Haşim'in yazdıkları, yalnız ihtiva ettikleri bilgiler açısından değil, zengin çağrışımlı ve eskimemiş kelimeleri ile ve aynı zamanda çağdaş düzyazının döllediği üslupları ile her zaman okunur durumda ve öğretici olmuştur.

Ondokuzuncu yüzyıl Türk şiirinden yapılacak bir seçme, küçük bir ciltte toplanabilir. Böyle bir işe girişecek birinin, "en iyi parçaları toplama" yolunu seçmesi halinde, yenilikçilerin çoğunluğu oluşturacağı garanti edilemez.

Batı dünyasında şiirin modernleşmeye girdiği süreç, modern şehir hayatının gelişmesi, yani sanayileşmeye paralel olarak şehirlere nüfus yığılması paralelinde idi. Şiirimizin geçen yüzyıldaki seyrinin böyle bir aynada irdelenemeyeceği tabiidir. Ancak bunun sebebi sadece sanayi şehirlerinin doğmamış olması

değildi, aynı zamanda şairlerimizin yöneldikleri dünyayı şiir dili içinde yakalayamamış olmaları ile ilgilidir. Başka bir toplum yapısı içinde de olsanız, şiir dilinde yakalamak demek, kelimeleri bütün çağrışımları ile alabilmek ya da tanıyabilmek demektir. Batı dünyasının, taklide elverişli araçlar deposu olmaktan çıkıp aynı ödevi görmesi ancak yirminci yüzyılda ve modern şiir dilini de tanıyan sayılı şairlerimiz eliyle olmuştur.

Ahmet Hamdi Tanpınar'dan önce Yahya Kemal, geçen yüzyıldaki şiirimizin gidişini ayrıntıları ile gözlemiş, bunun sonuçlarını denemelerinde yansıtmıştı. Yahya Kemal o dönemlere ait bazı mısraları "tazmin" ederek şiirine de ekledi. Yani buna değer bulduğunu gösterdi. Geçen yüzyılın sonunda Muallim Naci, eski ritmi temel olan bir alternatif üretmeye çalışmış, bunda da başarılı olamamıştı. Naci'nin kısacık ömrü, şiddetli bir taraf olarak geçmiştir. Yahya Kemal ile Ahmet Haşim'in tutumu, yeni şiir dilini içerden tanımış olmanın sağladığı güvenle, eski şiirimiz hakkında sergilenen önyargılara ve daha iyi bir şiir bilincini yansıtmayan tartışmalara "aldırış etmemek" olmuştur. Her ikisi de zayıf dokulu olan taraflardan birini geliştirip alternatif üretm[iş]ek değil. Bu iki şair, *sahayı temizledi*. Ayrıntılar arasında kalarak görünmeyen çizgileri de gösterdi.

Ahmet Haşim ile Yahya Kemal şiirin tekniği üzerine de düşünmüşlerdir. 1910'larda buna kesin surette ihtiyaç vardı. Çünkü eski şiirimiz ritmini yitirmiş, onu aratmayacak düzeyde yeni bir ritm ise yerleşememişti. Okur algısı, tabiatıyla ritmi eski şiirin bütünüyle kaybolmadığı bir atmosferde arıyordu. Yahya Kemal'in eski dilde yazmasının bir sebebi de bizce, bozulmuş olan ritmi arama çabasıdır. Bir yönü ile sadece bir teknik meselesidir.

Bir kübist ressam düşünelim. Onun "portre"den anlamayacağını ya da bir ağacı resmedemeyecek kadar klasik üsluba yabancı kaldığını düşünmek yanlış olur. Bugün bir piyano ustasının Beethoven'in bir parçasını kusurlu çalması düşünülemez. Elbette, resim ve müzik alanından aldığımız örnekleri şiire aynen uygulamak mümkün değildir. Ancak ritm arayışı ve şiirin tekniğini elde etmek de benzeri bir yetkinliği gerektirir. *Bir şairin, kendi şiir dili dışında ortaya konulmuş eserleri tekniği açısından değerlendirebilme yetisi, müzikteki "iyi bir kulağa sahip olmak"a tekabül eder*.

Şiirde, söyleyiş tekniği üstüne düşünen her şairde olduğu gibi; sanıyorum, Yahya Kemal'in arayışını bu çerçevede düşünmek

gerekir. Yahya Kemal ve Ahmet Haşim geçen yüzyıldan gelen ve yenilik arzuları içinde oldukları halde modern şiirin diline girememiş şairlerin ne gelişmiş örnekleridir ne de o eğilimlerin ileri merhalesidir.

Dönemin gerektirdiği ve sadece o zamana has didaktik örnekleri bir tarafa bırakırsak; Mehmet Akif, Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'i içine alan tablonun yüzyılımızın ilk çeyreğinde şiirimizi biçimlediğini söyleyebiliriz. O tabloya bakınca bir de şunu söylemek gerekmektedir: Geleneğe karşı çıkmak, eskinin devlerine karşı çıkmak değil, yerleşmiş ve hatırı sayılı kurallar içinde sürmekte olan yanlışlığın farkına vararak, onun ve onu belirleyen etmenlerin dışında eser vermektir. Çünkü; *gelenek, vaktiyle başlamış ve vaktiyle bitmiş olan değil, vaktiyle başlayıp kökleşmiş olup da halen ağır kusurlarıyla dahi sürmekte olan demektir*.

Yahya Kemal ve Ahmet Haşimle varılan merhalenin bize öğrettiklerinden biri budur.

2. Ritmin Zaferi ve Çeşitlenme

Birinci Dünya Savaşı öncesindeki yılları da kapsayan uzunca bir dönemde, şair muhayyilesinin "*sosyal yapının bir öğesi olarak işleyişi*"ne dikkat edilmiş idi. Aruz, hece, serbest söyleyiş, terkip, eski lisan, konuşma dili, yeni Türkçe vb. gibi kavramlar çerçevesindeki tartışmalar ve bir yığın siyasi çalkantı arasında, şair muhayyilesinin bireysel yapısına bakabilmek için yeterince istek uyanmamış ya da pek vakit kalmamış görünüyor.

Muhayyileyi belirleyen ve onun zenginliğini sağlayan iç deneylere eğilmenin artık ihmal edilmediği 1930'lu yıllarda ise, güçlü bir hece deneyinden geçilmiş olması, kısa süren bu deneyin yetkin örnekler bırakması birkaç bakımdan ilgi çekicidir.

Aslında bu dönem şairleri, batı şiirini kendilerini önceleyen ve henüz okunur yakınlıkta bulunan kuşaklardan daha iyi tanıma şansına sahip olmuşlardır. Üstelik bu şairler, sadece batılı kulağı da okşayacak değil, batı şiirinin etkisine eş etki doğuracak türde bir şiir ortaya koydular.

Edebiyat tarihçileri, hece'nin aruza karşı bir alternarif olarak ortaya çıktığı görüşündedirler. Serbest şiire giden yolun böyle bir dönemden geçmesi, hem de bu kısa dönemin premature özellik taşımayıp kalıcı ürünlere yataklık etmesi neyle açıklanabilir?

Bu bağlamda, şairi ve okuru ile Türkçedeki muhayyilenin, yani şiir denildiğinde muhayyileyi dolduran atmosferin "vezin"den kopmamış olduğunu hatırlamak yerinde olacaktır. Yahya Kemal'in, özellikle "*Açık Deniz*" şiiriyle ortaya koyduğu ritm ve teknik başarı ile Ahmet Haşim'in şiirleri yanında sergilediği ve ifade ettiği şiire yaklaşım biçimi (mentalitesi) gündemin uzağında değildir. Üstelik, modern şiirin Fransa'da ortaya çıkan ve ellerde dolaşan örnekleri de kıt'a düzeninden uzaklaşamamıştır.

Aruz'un sanatsal yaratıcılık için itici güç olma niteliği sönmeye yüz tutalı çok zaman geçmiştir ama, serbest şiirin bu kopuştan dolayı muhayyilede oluşan boşluğu dolduracak verim dönemi gelmemiştir henüz. Bu nedenle, serbest söyleyişin "ahenk"e elverişli olmadığı yolundaki görüşler ısrarlı taraftarlar bulabilmektedir. Oysa bir ritme ulaşmış şairler, artık modern serbest şiiri ortaya çıkaran kültürel atmosferden beslenmektedir. Hece vezni ise ortak bir sese yaslanma isteğini karşılamaktan çok, şairin iç ritminin yansıdığı ve onu sarstığı bir kalıp işlevi

görmüştür. Yine de Necip Fazıl olmasa yüzyılımızdaki hece deneyi günlük beklentilere karşılık olmaya çalışan ve derinleşemeyen bir geçiş döneminin özelliği olarak kalırdı.

Aruza karşı halk şiirine yönelmede ve bu şiirin vezni olan heceyi esas tutmada teorik gerekçelerin de rolü bulunduğunu tahmin ediyoruz. Her ne kadar, eski şiirimiz "trajedi" ile açıklanamaz ise de reddedildiği sırada onun halktan uzak kaldığı ve yüksek tabaka şiiri olduğu, vurguyla tekrarlanıyordu. Yani, eski şiir bir yandan da yüksek tabaka şiiri olarak reddediliyordu. Batı dünyasında "trajedi", yüksek tabakaya has bir sanat türü olarak görülmüştür. Halk yığınlarının şiiri hep trajedi'nin karşısında aranmış ve bu yolda trajedinin karşısına konulan da "komedi" olmuştur. Mizah anlamında değil elbet. "Komedi" türemiş bir kelimedir. Kökünde, "*comos*" ve "*ode*" kelimeleri bulunmaktadır. Yüksek tabakaya has trajedi'nin karşısında komedi'nin konulmasında, genelliği, yaygınlığı ve halkı kapsayıcılığı ifade etmek isteği vardır. Bilindiği gibi, Dante ünlü eserine sadece "*Komedi*" adını vermiş, "*İlahi*" sıfatı, ona sonradan eklenmiştir.

Arzudan koparken hece veznine yönelmenin bir sebebi, muhayyilenin vezinlere akordlu ve elde dolaşan modern şiir örneklerinin kıt'a düzenini korumakta oluşu ise, bir başka sebep de yüksek tabaka şiirine sırt çevirirken halk şiirine ve onun veznine bakmak isteğinin uyanmasıdır.

Türk toplumunda, "uluslaşma" kavramı devleti biçimler boyutta vurgulandığı sırada, dünya sahnesinde enternasyonalleşme, önemle tartışılan bir mesele olmuştu. Biz hem uluslaşma kavramıyla özetlenen uygulamaları hem de enternasyonalliğin önem kazandığı bir dünya ile yüzyüze gelmeyi bir arada yaşadık. Bu nedenle, halkın değerlerine yönelmek kuramsal bir gereklilik olarak ortada durduğu halde, aynı değerlerin temel alınması somut hedeflerin ihtiyaçları ile çelişiyordu. Toplumdaki yapılanma biçimi cumhuriyetin ilk dönem şairlerini, bir yandan kendi halklarının vicdanındaki durgunlukla hesaplaşıp, diğer yandan aynı halkın dilinden (yani anlaşım biçimi ve onun içeriğinden) yeni bir edebiyat çıkarmaya zorlamamıştı. Varolmayı, "*orijinalite buhranı*"nı davet eder boyutta arayan şair bu zorunluluğu hissetmemiş olamaz. Ama kültür yokluğunun azabını gidermek üzere halkın değerlerine uzanırken bir folklor uzmanı gibi davranmak, mevcut atmosferin talep ettiği ve

fazlasını istemediği bir tutum olmuştu.

Dönemin şiirlerinin belirginleştirdiği ve yansıttığı tablo, az çok müştereklik gösteren duygusal bir temele sahiptir. Her türlü saha araştırmasını bir kenara bırakarak dönemi belirleyen şiirlerin verimlerine baktığımız zaman bir "*decadence*" duygusunun paylaşıldığını görürüz. Çöküntünün devlete ilişkin kanadı hafızalarda, topluma ilişkin kanadı ise on yıldır Anadolu'ya çevrilmiş olan gözlerin önündeki fukara peyzajdadır. Şiirdeki gerilim kahredici umutsuzluk ile kamçılayıcı umut arasında teşekkül etmiş değil, toplumun üstüne serpilen umut'un heyecan verip vermemesi arasında teşekkül etmiştir. Geleceğe yönelik oluşum düşüncesinin, her eğilimde ve girişilen her işte itici güç olma özelliği bulunmaktadır.

Necip Fazıl şiirinde, bireyin derinliğindeki varolma problemi ve hafakan, herkesin hissettiği dağınıklığın ifadesi olmuştur. Aynı zamanda "şair ben"in oluşumunun izlenmesi ve birkaç şiirinde görülen ritmin ani zaferi, bütünlenme umuduna karşılık düşmüştür. Necip Fazıl'da varoluş sancısı, "ben" ile öteki varlıklar arasında beliren gerilimde yoğunlaşmakta, izahını da gerilimin bozulmadan sürmesinde aramaktadır. Fazıl Hüsnü Dağlarca'da gerilim çizgisinin uçları kozmik bir alana doğru giderek belirginliğini kaybetmekte ve böylece gerilim azalmış, ya da daha sonra yazdığı "*Âsu*"da görüleceği üzere zamana yayılmış görünmektedir. Varoluş, ölüm, dramatik gerilim, okuru biçimleyen şiirin ortak özelliği olduğu halde şiir, malzemesini günlük hayatın görünümlerinde değil, şairin iç deneylerinde bulmuştur. Şiirdeki insan, eski şiirimizdeki idealize edişe benzer biçimde, hızla soyutlaşmıştır. Ama "*ben*" şiiri, en iyi örneklerini belki de bu dönemde bulmuştur. Şiire yeni kelimeler girdiği kadar, şairlerin ortaya koyduğu verimlerle kelimelerin çağrışım alanı kuvvetlendi. "Şair ben"in tarifi, felsefi endişeyle ve günlük hayatın davet ettikleri dışında kalan kaygılarla birleşti. Bütün bunların gerisinde ise "decadence" ortamının paylaşılması ve aynı duygunun birey üzerindeki etkisinin varlığı hissediliyordu.

Ahmet Muhip Dranas'ın, Ahmet Kudsi Tecer'in ve bunların ortaya koyduklarına benzeyen pekçok şiirin ise endişeyi başka ve dıştaki varlıklar üzerinde aradığı, belki de bu suretle hafiflemeyi seçtiği görüldü. Bu durumun, şiirsel çalışmaya davet ettiği tutum ise "*estetizm*" oldu.

Gerçekten, Tevfik Fikret'in inşaî tekniğinden, Cenap

Şahabettin'in müzikalite arayışından sonra, onları temel alsın almasın pek çok şairimiz için estetizm, birinci derecede önem verilen bir nitelik olmuştur. Dranas ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ortaya koydukları, bu bağlamda gösterilebilecek örneklerdir. Oktay Rifat ve Melih Cevdet'in ileri yaşlarda yazdıkları, hatta daha sonraki yıllarda Hilmi Yavuz'un uyguladığı teknik bu çerçevede görülebilir.

Aynı atmosferin değişik yansıma biçimlerini gözden uzak tutmamak bakımından, başka konulara geçmeden önce ve tam bu noktada Peyami Safa'nın, Yakup Kadri'nin ve Tanpınar'ın romanlarını hatırlamakta yarar var. Özellikle Tanpınar'ın yazdıklarına bakıldığında, açıkça görülen şudur: Tartışma konuları farklı kültürel temellerden gelmekte, tartışmalar ayrı kültürleri işaret etmekte, ama aynı tartışmalar farklı kültürlerin üst düzeyde temsilcileri arasında olmaktan çok aynı kültür ortamında yetişmiş insanlar arasında geçmekteydi. Bu durum, yüzyılın başındaki aynı duygusal temellere sahip çıkacak benzeri hedefler gösteren, ama farklı disiplinlerin kelimelerine yaslanan tartışma ortamından oldukça farklıydı.

Sanatsal algı seçkinleştiği oranda batıdaki benzerlerine denk bir etkiye ulaşmış olduğu halde, hayat algısı (global anlamda doğulu değil) Türkiye'ye mahsus bir özellik göstermekteydi. Bu özellik elbette doğuluydu. Uluslaşma süreci üzerindeki vurgu, Türkiye'ye mahsus olmayı besleyen ve sanat alanındaki atmosferi belirleyen etmenlerden biriydi. Bununla şunu demek istiyoruz ki; herhangi bir Avrupa şehrinden durup bakarsanız şiirin batılı oluşu kadar hayat algısı öyle değildi.

Geçmişteki alaturka/alafranga karşıtlığı, ele alınışı ve muhtevası bakımından, tartışıldığı süreç içinde de önemsizdi. Fakat biz onun önemsizliğini süreç bittikten sonra, yani tartışmanın kendisi de önemsizleştiği zaman anlayabildik. Zira, Türk toplumunun hayatında ve tek tek fertlerin vicdanında beliren trajedi, somut anlamda "ilgi dışı" kalmış ve teorik tartışmaların önünde görünememişti.

1930'larda ise, doğu/batı karşıtlığı biçiminde ortaya çıkan çatışma, sanat/hayat karşıtlığının esaslı bir yansıması olmuştur. Bunu anlamak için şiirimizdeki batılı sanat algısı ile batılı olmayan hayat algısı arasındaki gerginliğin ve uyum çabalarının oluşturduğu tabloya bakmak yeterlidir. Şairlerimiz buradaki güçlüğü göze almamış, yani sanatı hayattan çıkarma güçlüğüne

soyunmamış değildir. Ancak pratik ihtiyaçlar bu noktadaki odaklanmanın dağılmasına yol açmıştır. Yeni şiirimizde sürekli olarak halka kabul ettirilmeye çalışılan, malzemelerini hemen hemen uzmanlık alanlarından alan, malzemeleri ise "*halkımızın erişmek için can attığı bir hayattan gelmeyen*" bir tür şiir anlayışının sürdürülmesi o dağılmayla açıklanabilir.

Aslında Yunus Emre'nin keşfedilmesi (1920'lere kadar bu hiç hatıra gelmemiştir) Türkçenin şiirdeki derinliklerine uzanma ve köklü oluşumun başlangıcına inme iradesini gösterme bakımından son derece önemlidir.

Yüzyılın başında Anglo-sakson modernistleri eliyle Dante'nin yeniden keşfedilip yorumlanması, Avrupa şiirinin yaratıcı köklerine inmenin bir göstergesi ve itici gücü olmuş idi. Eski şiirimize bu anlamda ilgi, ortak bir akımın öğesi olmaktan çok, bir iki şairimizin tek başına yaptığı girişimlerle anlam kazandı.

Şu var ki; şairlerimizin değişik kültürlere ilgisi kültürde "tekleşme"nin önerildiği ve vurgulandığı bir ortamda olmakta, tekleşmenin ise döneme mahsus özelliği ağır basmaktaydı. Döneme mahsus özellik dediğimiz; şiirin kendi işleyişiyle açılan alanlar ile onun önüne çıkan sınırlayıcı siyasal yaklaşımın birlikte etkili olmasıdır. Şiirin açtığı alanlar ile örtüşmeyen bu yaklaşımın sanat alanındaki yansıması şu cümle ile özetlenebilir: Bizdekiler ne kadar anlaşılabilir olmaktan çıkarılır ve uzaklaştırılırsa, Avrupa'nın edebî değerleri o kadar anlaşılır hale gelecektir. Oysa, müzikteki "iyi bir kulağa sahip olmak" kavramının yardımı ile düşünürseniz, şiirde yeterliliğin işleyişindeki gerçek, bunun tam tersidir.

Bir yandan da klasiklerin gerektirdiği durgunluk, yani mükemmel bir yapıda durağan olma hali ile tarihi durumun zorladığı hareketlilik arasında bocaladı şairler. Üstelik, cumhuriyetin ilk kuşakları batıdan gelen tanımlara baktıkları kadar, kültür alanındaki işleyişe dahil olamadılar. Şiir alanında eş-zamanlı sürece katılma, yani işleyişe dahil olma 1950'lere kadar önemli bir yer işgal etmedi. Özgün eserler bırakan ve bugün bizlere ışık tutanlar ise o bocalamanın farkında olarak kendine yol bulabilenler oldu; iki kanattaki tarifelerin güncel şablonları altına sığınanlar değil.

Birinci Dünya Savaşının hemen ertesinde, gözlerin Anadoluya döndüğü yıllarda memleketçi eğilimler, tabiat tasvirleriyle dolu (pastoral) şiirlerin yazılmasına kapı açmıştı. 1920'lerdeki

hamasete dayalı ve hitabet üslubu taşıyan örnekler de aynı eğilimlerin özlemine cevap oluşturmaktaydı. Halit Fahri, Orhan Seyfî, Yusuf Ziya, Faruk Nafiz ve Ahmet Kudsi "*domestic*" bir atmosfere sığınmıştı. Bunlardan Ahmet Kudsi halk kültürüne yönelik ilgileri sonucu olarak, Faruk Nafiz ise Yahya Kemal etkisi ile birleştiği yerlerden yola çıkarak, şiirlerine tarih duygusu eklediler. Eski efsane ve menkıbelerin konu edinilmiş olduğu ve nedense pek üstünde durulmamış şiirler yazdılar.

1930'lardaki atılım, ortaya çıkan tek tek şairlerin verimleriyle olduğu gibi bütün olarak sağladığı atmosferleriyle de çaplıydı. Bu sebeple o zamanlarda oluşan, etkileyici niteliklere sahip şiir zevki, sonraki kuşaklar tarafından her zaman göz önünde bulundurulduğu. Öyle ki; o zevk derinliğinin uzağında kalanlar, sırf bu sebeple bile zayıf sayıldı. Bu yıllardan başlayarak şiir verimi sayısal olarak da artış göstermişti. Bunun anlamı, aynı karakter içinde ayrıntıların çoğalması demektir.

Necip Fazıl, düzyazılarında öfkeden doğan bir konuşkanlığa sahip ise de şiirlerinin arkaplanında suskun bir kişi durmaktadır. Kendi iç-sesini dinlemesi ve bireysel gelişmesi paralelinde ortaya koyduğu "*Otel Odaları*", "*Geçen Dakikalarım*" gibi şiirler, birer lirizm örneği olarak da hatıralarda kalmıştır. "*Kaldırımlar*"ın bir tür avarelik gibi algılanması ve öylece sevilmesi, cumhuriyet kuşaklarının "*relax*" hali beklentisine ya da bohem hayatının öylece yorumlanmasına bağlanabilir. Fakat şairin kendisi burada entellektüel kriz'in ifadeye gelmiş olduğu yolunda bir açıklamaya gitmektedir ki; doğrusu her halde budur.

Ahmet Kudsi, Cahit Sıtkı, Ziya Osman, Şükûfe Nihal tam o dönem şairleridir. Celal Sılay'ın ardarda çıkardığı ve nedense sonradan pek ilgi görmemiş kitaplardaki şiirler de metafizik bir yoğunluğa sahip olmalarıyla bu şairlerin çalışmalarına eklenebilecek niteliktedir. Onlarla aynı şiirsel atmosferde, ama daha sonra yazdığı söylenebilir. Bir de Arif Nihat Asya var. Anadolu'yu adım adım tanıyan bir sıfatla 1920'lerdeki "domestic" atmosferin sürdürücüsü olmuştur. Bu şairler, bir dereceye kadar decadence, bir dereceye kadar nekahat dönemi izlenimi bırakırlar. Ziya Osman'da memleketçi şiirin pastoral duygusu, kendi döneminin asıl eğilimi ile birleşerek insanı öne alan bir nitelik üzerinde gelişmişti. Şairanedir. Ama Ziya Osman, şaireneliği gölgede bırakan bir lirizmde ifadesini buldu. Cahit Sıtkı'da ise kişisel olarak yaralı ve hırpalanmış bir yürekteki

çatışma belirtileri ortaya çıktı.

Yalnız siyasi değil kültürel sınırları da yeniden çizilen Anadolu'ya dönerken ortaya çıkan pastoral sevgi şiiri, adım adım açılarak insanı merkeze aldığı bir hale dönüşmüştür. Bugün nasıl anlaşıldığına değil, o gün nasıl karşılandığına bakarsak; şiirdeki soyut insanın patlama halinde belirdiğini ve bir "olay" olarak karşılandığını, yani soyut olmakla birlikte özlemlerin cevabı olduğunu söyleyebiliriz.

Bu tabloda Tanpınar ile Dranas, bir tür *ölçülülüğü* kolladılar. Duygusal bakımdan ortalamayı değil, klasiklerden gelen ölçülülüğü. Ondokuzuncu yüzyıl boyunca görülmeyen estetizm'i bir tutum olarak benimseyen şairler içinde Tanpınar ve Dranas, daha önce de belirttiğimiz örneklerdir. Konu bakımından çeşitlenme ihtiyacı içinde Yunan mitolojisinden aldıkları öğeleri halk şiiri formlarında yazanlar ile Ahmet Kudsi ve Asaf Halet Çelebi, bu tutumu benimsemiş görünmektedir. Batı şiirindeki güncel akımlardan yararlanan ve materyalizmden yana olması nedeniyle Nâzım Hikmet'le birlikte anılmış olan Ercüment Behzat Lav ile İlhami Bekir'i, bir de sonraki yıllarda bir iki şiiriyle tanınan Zeki Ömer Defne'yi estetizm içinde düşünmek herhalde yanlış olmayacaktır.

Modernleşme dönemindeki şiirimizin hece dönemi, aynı zamanda serbest şiire geçiş için bir köprü olmuştur. Terkibe yer vermeyen kelime dizimiyle biçim açısından, dayandığı kaynaklar dolayısıyla da kültürel çeşitlenme bakımından bir köprü. Heceyle yazan şairler masal ve efsane öğesiyle bir kıyısından ilgilenip halk şiirine bakmış, ayrıca modern şiiri ortaya çıkaran atmosferden beslenerek o yönde anlam kazanan bir derinliğe doğru yol almıştır. Bu dönem kısa sürmüş ama modern batı şiirini tanıyan şairlerin Türkçede Yunus Emre'ye kadar uzanan sahaya bir çırpıda bakmasıyla etkili bir şiire yataklık edebilmiştir. Sezai Karakoç hece döneminden söz ettiği bir yazısında, "sadece bir rastlantı değildir" diyor, "anlamlı bir rastlantıdır da, hece şiirinin başlangıcındaki bir şairle bitimindeki bir şairin hem bu şiir geleneğinin en yüce doruklarından biri olmaları, hem de bu geleneğin dışında da başlı başlarına varolan birer şiir dünyalarına sahip olmaları."

1940'lara doğru formları ve muhtevalarıyla yetkin ve gelişkin bir şiir ortamı oluşmuş durumdaydı. Bu ortamda meydana gelen tartışmalar artık birer kuşak çatışması olmayıp aynı kuşak

içindeki değişik algılama biçimleri arasında cereyan etmekteydi. "Eski", "yeni" kelimeleri, tanışmalar sırasında en fazla kullanılan kelimeler arasında bulunduğu herhalde, tartışmaların kendisi kesinlikle, bir önceki kuşakla yeni kuşak arasında değildi. Aynı kuşağın mensupları arasındaydı. Bu kuşakta Necip Fazıl ile Nâzım Hikmet arasındaki ayrılık en keskin hat üzerinde görülmüş ve daha çok ideolojik kamplaşma açısından ele alınmıştır. Şiir dillerindeki ayrılığa dayanmanın estetik tercih bakımından seçkinliği gerektirmesine bakışla ideolojik açıdan yaklaşmak hem bir kolaylık sağlıyor hem de tartışmaya çok sayıda insanın ilgi duymasına yol açıyordu.

Gerçekte, Necip Fazıl şiiri ile Nâzım Hikmet'in uyguladığı şiir tekniği farklı algılama biçimlerine tekabül etmektedir. Nâzım Hikmet konuşan, seslenen, hitap eden, açık zihinli bir insana karşılık düşen yoldan gitmiştir. Aslında, modernizm içinde "*hitabî*" üsluptan şiir dili çıkaran bir şairler dizisi varoldu. Bu dil, daha çok yirminci yüzyıldaki Rus şiirinde, Latin Amerikalı şairlerin pek çoğunda ve devrim süreci yaşamış ülkelerde bu süreç boyunca uygulama alanı buldu. Burada şunu belirtelim ki; şiirin ritmine müzik olarak, müzik değeri açısından, hem de şairin kendi iç müziği açısından bakan herkes, hitabî (oratory) söyleyişe pek yakın durmamıştır. Şiirimizde, mesela Ahmet Haşim estetiğiyle az çok akrabalık bağı bulunan çizginin her kuşakta hitabî üsluba ya zıt gittiği ya da belli bir mesafeden bakan tutumu seçtiği görülür. Aslında bu tutumda, niteliği bakımından ülke ve dönem farkı da bulunmamaktadır. Bütünüyle bir algılama biçimi meselesidir. Nâzım Hikmet'in ilk şiirlerinde ideolojik arkaplan "aranırsa bulunur" olsa bile sanıldığının aksine, ideolojik terminolojiye ait kelimeler orta yaştan sonra yazdıklarında, daha fazla yer tutmuştur. İlk dönem şiirlerinde memleketçi şairlerle paylaştığı tasvircilik görülür. Ritmik şiirleri ile gözleme dayalı olanları arasında yazdığı "*Şeyh Bedrettin Destanı*" kelime savurganlığından kaçınmaya en çok dikkat ettiği ve birçok özelliğini bir araya toplayan eseridir. Nâzım Hikmet'in o dönemdeki etkisinin, şahsen de tanıdığı ve sonradan önemli bir esere gidemeyen gençlerle sınırlı kaldığı görülmektedir. Otuz yıl sonra, benimle aynı yaşlardaki kuşağa etkisinin ise Türk şiirindeki yeriyle değil, uluslararası plandaki ünüyle karakter kazandığını söyleyebilirim.

İkinci Dünya Savaşının sonuna doğru şiirin dönüşümü sırasında hakim olan, belki de özlenen duygu, "*relax*" halidir. Ortada

"confor"u haklı kılacak, hoş gösterecek bir refah toplumu yoktur ama hayatı dert yığını haline getirecek mücadelelerden uzak durmak için tutunacak gerçekler vardır. Şair, beyin ağrısı veren kaygıların dışına çıkar. Buna karşılık elle tutulur dünyanın, günlük hayatın kimi görüntülerini "dert eder". "Decandence" duygusunun itici güç olma özelliğinden uzaklaşıldığını, buna karşılık özlemlerin hedefinde bir tür "relax" bulunduğunu söyleyebiliriz. "Relax" olsa olsa otuzlu yıllarda hakim olan ağrıya, çekilmez ve dayanılmaz'a bir tepkidir. Zira, aynı tepki şiir üzerine yazılanlarda da vardır. Zekice buluşlar, rahatlık sağlayan espriler öne çıkmaya başlar. Bu dönemde ilk kez ortaya çıkan şairlerin paylaştığı dünya, ilk çıkışlarındaki "üstüne ağırlık almak istemeyen" tutumlarına bakarak ölçülürse, yirmi yıl önceki memleketçi şairlerin dünyasından daha ağır değildir. Bunlar kuşkusuz, daha gelişkin bir teknik ve atak bir tavırla gelmişlerdir ama, sade bir dille yazdıklarından olsa gerek, memleketçi şairlere oldukça yakın bakmışlardır. 1940'larda şiir hakkında yeni hedeflerden söz edilmiş, "yeni şiir" deyimi bir hedefi işaret edecek tarzda kullanılmış ise de, "*geleceğe yönelik oluşum duygusu*"nun herhangi bir iticiliği bulunmadığı görülmektedir. Hemen hemen, "dünya ne olacaksa olmuştur, neyse odur artık".

"Orhan Veli ve Arkadaşları" deyimi ile işaret edilen gençler beş duyuya ve zorlanmak istemeyen akla hitabı seçmişti. Rasyonel bakışa kolaylıkla uyum sağlayan öğeler şiirin belkemiğini oluşturuyordu. Şiir atmosferi, bir önceki ve bir sonraki kuşaklara göre rasyoneldi.

Aynı dönemde "iyi insan olmak"ın uzaktaki kaygısını değil, durumunu yansıtan ve bir tür iyilik perisinden etkilenen Ziya Osman Saba ve şairane tavrı bireyselleştiren Cahit Sıtkı her iki tarafın özelliklerini de taşıyarak aralarında daha geniş bir atmosferi yansıttığı kesindir. Pek çok şairi de hececilerin tek tek eserlerinden ziyade, o "*daha geniş atmosfer*" etkilemiş görünmektedir. Beş hececilerin açık havayı yansıtmasına, pastoral görünümlere merak salmasına karşılık Behçet Necatigil eve yöneldi. Bireysel durumları bir çırpıda yansıtan kelimelerle, yazıya geçmiş bir şiir yazdı. Hece döneminin atmosferini garip şiirinin dili içinde algılayıp "*Gerisini siz anlayın*" der gibi duran kısa mısralarla bir ritm oluşturdu. Bu şiirin köylülükle birleştiği, şehirlerin dışında yaşayan insana yaklaştığı yerde ise Cahit Külebi durmaktaydı.

Attilâ İlhan hece dönemi atmosferine de o günlerde yazılmakta olan serbest şiire de belli bir mesafeden, ama ilgili bir mesafeden baktı. Yazılmaktan çok söylenen bir şiirde müzikaliteyi göstererek toplum hayatından şairane tablolar çıkardı. Destan havası taşıyan şiirlerinde de bireysel konulardaki kısa şiirlerinde de Türk müziğinin ritmini kollamaktan ve konuşma dilindeki zengin çağrışımlı, eski kelimeleri kullanmaktan çekinmedi. Bu yanı kırklı yılların, memleketçi şairlere yakınlığı da ellili yılların şairlerinden ayırdı onu. Bir bütün olarak bakıldığında, Attilâ İlhan'ın şiiri Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın kozmik olmayan ve hikâye yoluyla hareket kazanmış tarafında durmaktadır.

1950'leri hemen önceleyen birkaç yıldaki durum bir atılım sayılmış olmakla birlikte, bugünden bakıldığında serbest şiire ilk kez örnekler üzerinde tanım getirilen bir ara dönem olarak görünüyor. Belirleyici değil, ara dönem. Zaten bu dönemde şiire başlayıp devam edenler, tarzlarını değiştirerek ilerlemiştir. Orhan Veli, eski dünyadan büsbütün kopuk bir atmosferin temsilcisi sıfatıyla selamlanmıştı. Otuzlu yılların ortaya çıkardığı şairlere bakışla, kültürel bakımdan da tam bir T.C. yurttaşıydı. İlgi çekicidir ki; Orhan Veli, günlük hayatın ağırlıksız görünümlerini kelimelere taşıdığı alaycı ve şakacı parçalarıyla değil, romantik etki bırakan hatta şairane ürünleriyle anılmıştır. Okur muhayyilesi onu şairane kılarak algılamayı tercih etmiştir.

Oktay Rifat ve Melih Cevdet, lirizmi orta yaştan sonra yazdıklarında elde etti. Bunlardaki lirizm, söyleyişteki alışkanlıktan çok, gittikçe ustalıkla uygulanan tekniğin "tutarlı söyleyiş" formuna ulaşması şeklinde belirmiştir. Tekniğin inşaî tarafın ağır bastığı Melih Cevdet ve duygusal boyutu önde tuttuğu gibi şiirle resmi yanyana düşünmemize kapı açan Oktay Rifat, "şehirli" bir görünümü sürekli korumuşlardır. Ancak bu, çağdaş şehirlerin karmaşıklığını yansıtmayan bir şehirliliktir. Toprak zenginlerinin temsil ettiği eski şehirli tipine has durağanlığı, ağırkanlılığı, konforu ve özellikle Oktay Rifat'ın, şiirinde, incelmiş zevkini yansıtmışlardır. Bu sebeple de şiirleri, atılım emaresi görülmeyen alanlara yazılmıştır.

Fazıl Hüsnü Dağlarca ilk kitaplarıyla otuzlu yılların değerlerine eklenebilen hatta onu zenginleştiren bir dünya kurmuştur. Kozmik bir bakışa kapısı en açık şair olmasına rağmen sonraki yılların şiir çizgilerine dahil olması ve bunu birkaç kere tekrarlaması eserinin ilk köküne göre, kozmik yönelimine göre

algılanmasını güçleştirmiştir. Ayrıntılar onun şiirlerinde sınırları belirsiz bir ortamın öğeleridir. Değişik dönemlere, hatta geçici eğilimlere sık sık çağrışımlar yollaması ve henüz çağrışım zenginliği kazanamamış kelimelere fazlaca yer vermesi yüzünden, şiirindeki anlam öğeleri toparlanması güç bir alana yayılmış görünürler. Fazıl Hüsnü aslında hiçbir akımın ortalamasında değil kendi bütünlüğündedir ama Fazıl Hüsnü ve İlhan Berk hemen her eğilimin ve başkaları tarafından ortaya konulmuş tekniklerin "ortalamasında" gibi durmuşlardır. İlgili bulundukları ya da ilgili sayıldıkları çizgilerin asıl temsilcileri ile yarış içinde olmadılar. Yalnız, ellilerin şiirine adapte olabilen ve bir süre o şiiri yazanlarla yarışan İlhan Berk oldu.

1950'lerdeki şiiri önceleyen birkaç yıl, geçmişin bazı özelliklerine yekûn hattının çizildiği yıllar olmakla birlikte, ileriyi ve geleceği besleyen patlamanın yatağı değildi. Sadece o dönemin niteliğini yansıtan şiirler hızla eskidi. Belli başlı şairler ise aşağı yukarı eşit seviyelerde bir çeşitleme oluşturuyordu. Eşit seviyedeki çeşitlenmeyi oluşturanlar, asıl temsilini başkalarında bulmuş olan nitelikler arasında bir tür "consensus" arayışına girdi. Şiir kendi ekseni çevresine çekilirken otuzlu yıllardaki görünümün tersine, düşünsel boyuttan adım adım uzaklaştı. Asaf Halet Çelebi'de bir örneğini gösterebileceğimiz özgün dünya arayışları da ortak ilgiler ağının dışında şekillenebildi.

1950'lerdeki çok kanatlı açılım, sadece kırklı yıllarda kalan ve en yakın kuşakla arası açıldığı ölçüde zayıflayan ortak ilgilerdeki "consensus" arayışının sonu oldu.

3. Modernleşmenin Tarif Edilebilir Atmosferi

1950'li yılları önemli kılan, ortada bir şiir hareketi bulunması ve şiirin edebî bir dünyayı biçimlemiş olmasıdır.

Bugünden geriye dönüp bakıldığında, heyecan verici bir atmosferin şairiyle ve okuruyla bütün alanı kapladığı farkedilir. O günü yaşayanların da bir edebiyat ortamında bulunmanın sevinciyle parladığı, görülebilir açıklıktadır. Şairlerin ilk ağızda yüzyüze geldikleri ya da zaman içinde sahip oldukları değerler bir akım oluşturacak müşterekliği yansıtmış değildir. Ama tartışma çıkaracak, şiire ilişkin bir atmosferi oluşturacak ölçülere varmıştır.

Değişen toplum dokusunun röntgenine sürekli ihtiyaç duyulan o dönemde sosyolojik araştırmalar son derece yetersiz idi. Siyasi oluşumun yeni safhası Anadolu köylüsüne bir "*özne*" olarak yaklaşmayı gerekli kılıyor, tek partili yıllarda yapılmış olan köye yönelik çalışmalar ve folklor alanındaki araştırmalar, büyük bir ihtimalle yeni ihtiyaçlara cevap vermekten uzak kalıyordu. Bu durumun sosyal yapıyı dönüştürme arzularıyla birleşmesi, kırsal kesimi anlatan romanlar ile köylü karakterini muhafaza eden romancılara duyulan ilginin artmasına sebep olmuştu. O çerçevede ilgi duyulan ürünlerin, "*aslında altyapısını sosyolojik araştırmaların teşkil etmesi gereken beklentilere cevap vermek*" şeklinde özetleyebileceğimiz bir fonksiyonu bulunmaktaydı. Oysa, yetmiş yıldan beri nerdeyse adım adım ilerleyen roman alanında bir önceki kuşağın aşılması söz konusu olmamış, birdenbire ve hızla bir düşüş görülmüş, şiir ise edebiyat alanını belirlemede adeta rakipsiz kalmıştı. Öyle ki; tartışmalarla yüklü şiir alanı, kendi rakiplerini kendi içinden çıkarmaktaydı.

Yeni şiirlerimize başlama noktası tayin etmek ve bunu göstermek üzere, zaman zaman tek bir şair adının verildiği olmuştur. Ancak bu yoldaki görüşler bir belirleme olmaktan çok, birer tercihi yansıtmıştır. Bu bağlamda, yakın zamanlara kadar "Şinasi"nin adının anılmış olması, ondokuzuncu yüzyıldaki oluşumlara, "bir temel teşkil edeceği" düşüncesiyle yaklaşmış olmanın sonucu idi. Modern şiirin karakterine girildiğinden beri, ondokuzuncu yüzyıldaki oluşumlar temel değil bir süreç, hem de zayıf bir sürecin halkaları olarak görülmektedir. Doğrusu da budur. Şiirimizdeki modernleşme, olsa olsa bir sürece ve bir

şairler silsilesine bağlanabilir.

Bu açıdan bakıldığında, şiirimizde 1950'li yılların özelliği, modernleşmenin tarif edilebileceği bir atmosferde toplanmış olmasıdır. İçinde her şairin kendi kozasını ördüğü bu atmosfer, modern şiirin hemen hemen bütün kollarının yansıdığı yer olduktan başka; modern-öncesi değerlerimizin yeni şiir dilinde ifadesini mümkün kılan bir ortamın oluşmasına yol açmıştır.

O güne kadar serbest şiir çabaları vezin ve kafiyeyi atma savaşında ve modern şiirin tek kolu üzerinde işlemiş idi. Kültürel alan olarak da Fransız edebiyatının dışına fazlaca çıkılmış sayılmazdı. Bu kere, Anglo-sakson dünyasında yirminci yüzyılda beliren akımlar da devreye girmeye başladı. Güney Avrupa'nın öteki ülkeleri, Latin Amerika şiiri daha sonraları bu kapıdan geçerek tanındı. Üstelik Fransız şiirinin genel hatları kırılmıştı. Çünkü şiirin yalnız genel hatları değil, tek tek şairler bazındaki zenginliğini tanımak isteği de yaygınlaşıyordu.

Fakat o yıllardaki tartışmalara alttan alta hız ve ateş veren özellik bu değildir. Yalnız yazılmakta olan şiiri değil, okur eğilimlerini ve okur eğilimleri çevresindeki tartışmaları da hesaba katarak bakarsanız görürsünüz ki, asıl özellik hâlâ "vezin ve kafiye" ile büyük ölçüde ilgilidir.

Tanzimat'tan beri yetişen şairlerin topluca oluşturdukları görünüm, o günler okurunun gözünde "*eski şairler*" imajından daha yukardaki bir tabloyu yansıtmıyordu. Şairler yeni değerleri taşıma ve tanıtıcı olmaları bakımından saygı görüyor, eski şairlerin kültürel tabloya "büyük" sıfatıyla yansıyan imajları bu saygının merkezden çevreye doğru yaygınlaşmasını önlüyordu. Öyle ki; o zamanların değerlendirmelerine bakarsanız, Yahya Kemal'in gördüğü saygıda, eskinin devlerini hatırlatmasının payı yeni şiirler söylemiş olmasından fazladır. Çünkü Türkçedeki şiirsel muhayyileyi hâlâ "vezin ve kafiye"nin çınlattığı bir ses doldurmakta, bu sebeple bir ikilemin yaşanması ve bir mücadele sürüp gitmekteydi. Tanpınar, eski şiirin sesinden söz ettiği bir yazısında "şu son altmış senelik edebiyatımız, bu sesin ihtişamı altında güneş çarpmış gibi ezilen yüzlerce eserle doludur" dedikten başka, o sesi gelecek içinde de vaatkâr bulduğunu belirtiyordu. Tanpınar'ın bu sözü, serbest şiirde ritmin henüz yerine oturmadığının bir göstergesi sayılabilir. Yeni şiire yönelik şikâyetlerin ortak paydasında, şiirin *"mırıldanılabilir"* (*singable*) olmasını şart koşan bir eğilim vardı. Yine de o ikilemi dengeli

sanmamak lazım. Zira, eski şiir biçimiyle verilen örnekler kendi kendini besleyebilen bir dünyanın değil, alışılmış bir zevkin ürünleri idi. Alışılmış da olsa bu zevkin çok sayıda insan tarafından paylaşılmakta oluşu o zamanların bir gerçeğidir. Eski musikimizin toplumun seçkin bir kesiminde yankılanması da bu gerçeği gösterir.

Şiir hareketine "*ikinci yeni*" gibi suni bir ad yerine tanımlayıcı bir ad verilseydi, mesela modernleşme niteliğini yansıtan bir sıfatla anılsaydı, ayrıntılardaki çeşitlenmeyi de, dejenere olduğu yahut aşıldığı yerleri de bir tanım çerçevesinde anlamak daha kolay olurdu.

50'li yıllar yalnız şairler olarak değil, okurları bakımından da "*eski yazı*"yı bilmeyen ilk kuşağı getirmiştir. Bu kuşak, eski yazı'yı olağan eğitim içinde öğrenmeden yetişen ilk edebiyat kuşağıdır. Eski şairleri okumak artık çok özel, özel olduğu kadar da zahmetli bir ilgiyi gerektirmektedir. Bu durum, ileriki yıllarda büyük ölçekle yaklaşılması gereken konulara girebilmedeki yetersizliğin bir sebebi olmuştur. Öyle ki, bir sonraki kuşak artık eski şiiri eleştirebilmek için bile gerekli bilgiden yoksundur. Ancak eski yazı'yı bilmemek, o ilk kuşağı, geçen yüzyılın sonlarını doldurup içinde bulunduğumuz yüzyılın en az on yılını yiyen verimsiz tartışmalarla yüz yüze gelmekten kurtarmıştır.

Böylece o yıllar, yalnız bazı şairlerin özel ilgileri dolayısıyla değil, okuru ve şairi ile Türkçenin bütün atmosferinde yeni şiirsel ifadenin adım adım yerleşip geliştiği yıllar olmuştur. Bir yandan batı dillerindeki şiirlerin değişik akımları yansıtan verimleri dilimize akmakta, bir yandan da o şiirlerin yazıldığı dillerdeki ifade kalıpları şiirimizde hissedilmektedir. Belirttiğimiz son durum şiirlerin İngilizce çevirilerinden, bazı şiirlerin İngilizceye çevrilmesinin çok kolay olmasından anlaşılabilir.

Oktay Rifat, yeni Türk şiirinin batı şiirindeki gelişme çizgisinden ayrı bir gelişme çizgisini gösterdiğini yazmıştı. Modernleşmenin işleyişi her dilde farklı bir yol izlemiştir. Türkçede izlenen yol kısa süreli kırılmalar ve sindirilmeden geçilen dönemlerin çokluğu yüzünden daima "kendisini arayan şiir" karakteri sergilemiş ve kendine has bir yöne sahip olmuştur. Şiirimizi batı şiirinin bir yan ürünü ya da köksüz bir uzantısı gibi bulmak isteyen görüşler, realite, yani yazılan şiirin bizzat kendisi tarafından reddedilmiştir. Bu durumun oluşmasında, bakış açısı tarihin derinliklerine gitmeyen şairlerin bile Türkçedeki şiir

çizgisini ısrarla vurgulamış olmalarının payı vardır. Sezai Karakoç, Cemal Süreya, Turgut Uyar ilk dönemlerinde bile edebiyat-içi kültüre önem veren bir tutumu benimseyip yaygınlaştırdılar. Türk şiirinin eski dönemlerine bakışları aynı anlamda ve önemde değildir. Ama edebiyat-içi kültüre önem veren bir kanaldadır.

Cumhuriyetin ilk otuz yılında tek partiden gelen ve kültürel atmosferi etkileyen eğilimler iki ana başlıkta toplanabilir: Bunlardan biri *hümanizm*, diğeri *milliyetçiliktir*. Milliyetçilik'in buradaki anlamı, bir siyasi sistem oluşu değil, ilgi alanını "milli meseleler"le sınırlayan ya da en fazla vurguyu "günün milli meseleleri"ne veren bir yaklaşım olmasıdır. İlk otuz yıl bitmeden Necip Fazıl tarafından geliştirilen "*İslam*" odaklı eğilim, Tanzimat dönemi İslamcılığından ve tek parti tipi milliyetçilikten farklı olup kültürel atmosferi etkileme süreci bakımından ayrıca değerlendirilmesi uygundur. Çünkü klasik İslam kültürü dönemlerine bakışın, yeni bir yorumla şiirimizi etkilemesi bir süre sonra ortaya çıkacaktır. Tabiatiyle şiirin algılanış biçimi ile insanların şiirden beklendikleri bu eğilimlerin etkisinde oluşuyordu.

Bugün aşılmış olmakla birlikte o günü anlamak bakımından hatırlamalıyız ki; hümanist kanat batıcılığın kristalize olmuş bir grubuydu. Elleri altındaki konulara sahip çıkmakta herkesten kıskanç idiler. Ama onları Türkiye için yorumlamada herkesten daha ileri değildirler. Orhan Veli'nin ölümünden sonra Oktay Rifat ve Melih Cevdet bu eğilimin felsefi etkisinde şiiri sürdürdüler. Oktay Rifat, yeni dönemin sağladığı imkânları da göz önüne alarak kendi şiiri içinde lirizm elde etti. Türk şiirinde görüntü tasvirleri, hem de başkalarının hayatlarına ait görüntü tasvirleri o zamanlar bollaşmıştı. İlhan Berk'in "görerek" tasvir yapmasını, Melih Cevdet kitaplardan okunan trajediler üstünde uyguluyordu. İleri yaşlarda yazdığı inşaî şiirlerinde de konu ile insan arasında bir mesafenin daima var olduğu hissedildi.

Kültürel altyapısı bakımından Tanzimat dönemine kadar götürülebilen süreç bakımından anlam ifade eden bütün şairler, ellili yıllarda oluşan şiir diline girebildikleri ölçüde iyi bir merhalede sayıldılar. Çünkü modern şiirin bütün yansımalarına birden yönelmek bu yıllarda gerçekleşmiş, kıyısından köşesinden eleştirel görüşlerin ileri sürüldüğü de olmuştu. Dönemin şiir dili içinde hümanist anlayışın asıl sürdürücüsü Edip Cansever oldu.

Oktay Rifat'ın lirik şiirin kurallarına uyarak metinler ürettiği kaynaklardan düz ve rahat akışlı, uzun şiir bütünlükleri çıkaran Edip Cansever idi. Klasik trajedilerden aldığı konularda, şehirde yaşayan bir tür tarihsiz insana gerilimi olmayan ama buğulu bir dünya gösterdi. Diyaloglarında bile akışkan anlatımı tek insanın ifadesi gibi durdu. Hümanist kanadın tutumu ile şehirli insanı birleştiren iki şair Oktay Rifat ile Edip Cansever'dir. Bunlar öfke duyacağı objeyi kaybetmiş gibidir. Tuhaf bir şekilde, algılanmaları, insansız bir tabloda olmuştu. Hem insanı merkeze alma tutumu hem de insansızlık. Bu tuhaf gelebilir. Ama şiirin kıpırtısız bir tonda işlemesiyle yansıyan, budur.

Hümanizm, cumhuriyetin ikinci on yılında bizdeki insan eğilimlerini hesaba katmadan, köklü değişimlerin birey vicdanında açtığı gediklerden uzak durarak tanınma ve yaygınlaşma yolu aramıştı. Bu eğilime kitabî anlamda yaslanan şairler de aynı ölçüde toplumumuzdaki insan eğilimlerinin hesaba katılmadığı ortamlar içinde var olmaya çalıştılar. Adeta insansız bir ortam. Bu durum, şiir ve insan ilişkilerine uygun düşmemektedir. Bu bakımdan ifade edilmesi bile güçtür. Ancak, Türkiye'de halkın sahip olduğu potansiyel değerlere alternatif üretme çabalarının yoğunlaştığı ve bu amaçla pekçok hayati öğenin gözardı edildiği dönemler olmuştur. Bu dönemlerde alternatif değerler taşıdığı varsayılan en basit ürünlere bile önem verilmesi aynı çabaların gereği idi.

50'li yılların ortalarında, şiirin yazıldığı, teneffüs edildiği yere işaret etmek bakımından okuru yanıltmayan bir sürece girilmiş idi. Şu anlamda ki; *yeni şiir zevki* nerede teşekkül ediyorsa, yeni şairlerin en iyileri nerede bulunuyorsa okurun çağırıldığı yer orasıydı. Üst düzeyde algılamaya tekabül etsin etmesin, şiirin konuşulduğu, tartışıldığı yerde şairler durmaktaydı. Gerçi tartışmaların kültür tabanı tarihin derinliklerine gitmemekte ama şiirin merkez-i sıkleti şairlerin elindeydi. Tutan (tuttuğu kadarı ile) şairleri tutuyor, okuyan o şiiri okuyor, karşı çıkan yine bir şaire karşı çıkıyordu. Hatta göz önüne alınmayan, es geçilen, okunmayan şairler de "hakkında susulan şairler" olarak biliniyor, fırsat düştükçe öylece anılıyordu.

Şiirdeki insanın artık "tektip"e ve "küçük adam"a sığmayacağı anlaşılmıştı. "İnsansızlık" adı konulmadan, ilgilerin dışına atılıyordu. Modern şiir tanındıkça insan karmaşıklığını yansıtmak için cesaret ve beceri artmaktaydı. Günlük hayatın tasvirleri

önemli bir yer tutuyor, otuzlu yılların "soyut insan"ından kuvvet alındığı oranda insan, çeşitleniyordu. Bu çeşitlenmede Necip Fazıl'dan, Ahmet Muhip Dranas'tan Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın ilk dönem eserlerinden esintiler oluştu. Şiirdeki insanın felsefi endişeleri bir "form" ve "muhteva" kazanmadığı durumlarda bile "küçük adam" bir kere gözden düşmüştü. Yine de suni sorunlar, tek parti döneminden kalma kutuplaşmaların kısır çerçevesi o kadar önde durmuştu ki, bugünden bakıldığında büyük tutkuların elden geldiğince gizlenmeyi seçtiği görülüyor.

Günlük hayatın küçük tadlarına önem verildiği ve "soyut insan"ın yansıttığı problematik yapıdan bucak bucak kaçıldığı dönemlerde kelimenin esrarına pek yer bulunmaz. Bu nitelikteki ürünlerin eleştirildiği yeni dönemde artık kelime, beş duyuya hitap eden görüntülerin adı olmaktan daha fazla bir anlam ifade etmeye başladı. Kelimede tekbaşına bir esrar ve anlam bulunmasa da yanyana getiriliş sırası, hatta hecelerindeki vurgu sırası üstünde oynamak, tek tek kelimelere nerdeyse yeni bir içerik sağlamaktaydı. Bir önceki on yıl içinde şiiri metafizik plandan aşağı çekmenin mücadelesi verilirken, çağrışımı güçlü kelimeler gözden düşmüş, bunlarla alay edilmiş ve somut nesneleri gösteren kelimelerin kullanımı artmıştı. Bu kere, Avrupa şiirini tek şair bazında tanıma ve kaba taklidi aşma ölçüsünde, eski şiir ve kültürümüze yaklaşma ölçüsünde geniş çağrışım alanı sağlayan kelimeler giriyordu şiire. Sezai Karakoç'ta derinlik taşıyan, Cemal Süreya, Ülkü Tamer'de günlük hayatın tadlarına değerken de renkli ve parıltılı, Turgut Uyar'da insana değerek anlam kazanan kelimeler. Ece Ayhan, kelimeye okuru uyaracak bir kırılma veriyor, İlhan Berk deneysel şiirin kurallarından geçerek letrizm'e kadar gidiyordu.

Şiirin teorik sorunlarına sık sık başvururken (Şiirin açtığı ufuklara bakışla, teorik yaklaşım yine de doyurucu bir içeriğe ve kapsama ulaşamamıştır.) Türk şairleri üzerine yazılan denemeler de birden bire arttı. Bir önceki kuşağın unuttuğu şairler hakkında kıyısından köşesinden durulmaya başlandı. Esasen, kelime, mısra, şiir bütünlüğü derken şiir üstüne düşünme biçimi yeni bir ifade kazanmıştı. Turgut Uyar, kültürel kapsayıcılığı bakımından pek eskilere gitmeyen bir bakışla bazı şairler üzerine, tek şiirden yola çıkarak düzenli yazılar yazdı. Şiirindeki tereddütleri, şiiri gözlerken edindiği izlenimlere de yansımıştı. Cemal Süreya, dönemindeki şiirin grafiğini izleyen, dönüşüm, atılım ve atlama

noktalarının takipçiliğini yapan bir şair oldu. Şiir üstüne yazdıkları da şiiri gibi hareketli ve canlıdır. Görüş oluşturdu. O günün şiiri için tanımlar getirdi. Onun "durum tespitleri" dönemin zengin ufuklarını olduğu kadar, sınırlılığını da anlamak için yararlı ipuçlarıyla doludur. Sezai Karakoç ise başlangıçta güncel yenilenmenin içinde durmuş, sonraki yıllarda kökü tarihin derinliklerine giden bir bakışı hem geliştirip hem güncel kılmaya çalışmıştır. Eski şiirimiz ve kültürümüze yönelmesinde, üst düzeyde bir paylaşım bulduğu söylenemez ama, tek başına o yoldaki geniş ufukları işaret ederek "o eski büyük dünya" ile irtibat kurmak için gerekli cesaret, istek ve anahtarlar sağlamıştır.

Her edebiyat kuşağının kendisine has ufukları vardır. Ortaklaşa yaklaşımlar az olsa bile bir kere "edebiyat kuşağı" görünümü doğduğu zaman kuşak, az çok bir "consensus" halinde yansır. Aslında bir de kuşak içindeki şairlerin kendilerine has ufukları bulunur. Bu ufuklar, darlığı ölçüsünde ortaklaşa değerler arasında kaybolur. Ya da kuşağın paylaştığı ortaklaşa değerler içinde bir anlama sahip olur. Genişliği yani, ortaklaşa değerleri aşan tarafı ise gerçekleşip eserlere yansımadığı taktirde çok kişiyi ilgilendirmez. Bu da normaldir. Zira, eserlerle taçlanmayan ufukların az kişiyi ilgilendirmesi tabiidir. Bir de bunun tersini düşünelim. Ortaklaşa değerleri aşan ufuklarla yüklü eserler ortaya çıkar ve az kişiyi ilgilendirirse o zaman da ortaklaşa değerlerin zayıf bir katmanda teşekkül ettiğini, yeni ufuklara açılmada yetersiz kaldığını düşünmek gerekecektir.

Bir edebiyat kuşağı, kuşak olarak geçmişten temsile değer olanı temsil etmeye, gelecek için de anlam taşıyan umutları karşılamaya ehil göründüğü oranda mutluluk vericidir. Kurallar ve tanımlar bir dönemi oluşturan bütün şairleri hedefine aldığı halde, temsil etme ve kendi şiiriyle doğan umutları karşılama bilinci az[?] şiirde uyanır. Şüphesiz bunu gerçekleştirme biçimi ve oranı da her şair için aynı değildir.

Şunu da belirtmemiz gerekiyor ki; bir kuşağın şairleri kemâle erdiği, eserlerini bütünlediği, daha geniş dönemler bakımından varlık olabilecekler ortaya çıktığı zaman, onları sadece çıkış şartlarına göre ele almak yeterli olmayacaktır. Çünkü şairler eserlerini bütünledikçe, başlangıçta sezgi ile birbirine bağlanan ve karşılıklı etkileşimde denklik aranabilen ufkun, her biri için taşıdığı ve vadettiği anlam ortaya çıkar. Birindeki genişleme, diğerlerindeki anlamı azaltır ya da daha anlaşılır hale getirir. O

halde artık başlangıç noktasından değil varılan yerden geriye dönüp bakarak, geçilen yolun anlamını aramak gerekir. Bu da her özgün şair için ayrı bir bakışı gerekli kılar.

Şiir ortamından söz ederken kültürel atmosferi yönlendirici tarzda etkileyen faktörlere ağırlık verdiğimin farkındayım. Şairlerle gelenlerin massedildiği ya da eriyerek kaybolduğu yere gelinceye kadar, sanıyorum ki bunda da zaruret vardır.

Şiirimizde yücelikler ve sonraki kuşaklar için besleyici olabilen nitelikler, her kuşakta, ortak paydaların olduğu gibi ortak ufukların uzağında kalabiliyor. Her kuşağın kendi içindeki tartışmaları dolduran ayrıntılar ise gerektiğinden uzun süre hayat bulabiliyor. Bir de bizde kısa dönemlerin moda eğilimlerine ölçü birimi olma hakkı tanındığını söyleyebiliriz. Bütün bunların sonucu olarak, bizim şiirimizde büyüklüğe yol açan, besleyici ve yeni değerler ile her kuşağın paylaştığı değerlerin ortak paydaları arasında, daima bir *oransızlık* mevcut olmuştur.

4. Modernleşmenin İçi ve Ertesi

Modernleşmenin tarif edilebilir bir atmosfere kavuşması, daha sonraki kuşaklardan herkesin dönüp baktığı bir ortamın oluşmasını sağladı ama aynı zamanda bir akım ortaklığını getirmedi.

Şairlerin eserlerini bütünledikleri noktadan geriye doğru baktığınız zaman, atmosferin içinde olagelip de genel eğilim gibi görünen her kımıldanışın "tecrübe kazandırıcı bir deney" olduğunu görürsünüz. Bu da en açık ve dıştan görünür biçimiyle, deneysel şiir uygulamasına önem vermiş olan İlhan Berk'te izlenebilir.

Ece Ayhan, bu dönem şiirinin "*parasız yatılılar*" eliyle kurulduğunu her fırsatta vurguladı. Turgut Uyar'ın, Cemal Süreya'nın, Sezai Karakoç'un ve kendisinin öğrenim sürelerinin bir kısmını parasız yatılı olarak geçirdikleri biliniyor. Ama "*parasız yatılılar*" deyiminin çağrıştırdığı mecazî anlam, dayandığı o çıplak gerçekten daha güçlüdür. O, bununla şiiri halk çocuklarının yazdığını söylüyordu. Yani bir önceki kuşağın üstünde bulunan bürokrasi rüzgârının burada esmediğini belirtmek istiyordu. Acaba bu söz, söylendiği sıradaki gençlerin yüzyüze bulunduğu parti ve örgüt çerçevesi hakkında ve o gençlerin anlaması gereken bir "ima"yı da içeriyor muydu? Bilemiyorum. Ama ikinci yeni'yle ilk defa "sivil şiir"in yazıldığını söylemesi, aynı anlamın vurgulanmasıdır.

Şairlerin vardığı noktadan bakıldığında, tecrübe kazandırıcı deneylerin, her biri için ayrı anlamlar ifade ettiği, her bir şairde ayrı zenginliklere yol açtığı görülür. Bu zenginlikler belli bir şairi merkeze alan incelemelerde açıklanabilir.

İlk yıllardaki varoluş aşaması geçildikten sonra, az çok ortak şekilde görünüp de tepkilere yol açan bir girişim, "*divan şiirinden yararlanmak*", diye ifade edileniydi. Gerçekte belli bir seviyeye ya da yaşa gelmiş her şairimizde benzeri bir arzu, şöyle ya da böyle uyanmıştır. Eski şiirden bazı kelimeler, şiirlere şu ya da bu ölçüde serpilmiştir. Sadece demokratik kültür ya da sadece cumhuriyet dönemi idealleri içinde varolabilir şairleri eski şairlere bağlamak isteyen eleştirmenlerimiz olmuştur. Ne var ki bu istek, yeni şairlerin zayıf göründüğü noktalarda onlara destek sağlama şeklinde belirdi. Kültürel bütünlük ve şiiri algılamadaki

devamlılık arayışının bir ifadesi değildi.

Bu noktada, belirtilmesi gereken bir temel tutum şudur:

Cumhuriyetten sonraki yeni kültürel oluşum içinde, eski kültürümüzün sahip olduğu edebî değerlerin "sanatsal yaratıcılığa", "*özgün bir sanatçıdan yaratım sürecine*" etki etmesi, istenmeyen bir durum olmuştur. O konulardaki araştırma ve incelemeler, teorik olarak karşı çıkılmayan girişimlerdir. Ama herhangi bir şairimizin çalışmasında eski şiir değerlerimizin belirleyici olması, onun yaratım sürecine katılması kültürel zenginliğin artması şeklinde anlaşılmamıştır. Tam aksine, kültürel gelişmenin önünün tıkanması sayılmıştır. İşte bu tutum sebebiyle, olgun yaşlarının eşiğinde ve belirleyici konumlara gelmiş şairlerimizin divan şiirine ilgi duyması tepkiyle karşılanmıştır. Tepkilerin, daha başka şairlerden değil, bürokratik alışkanlıkları sürdüren edebiyatçılardan gelmiş olması da ilginç ve anlamlıdır.

Buna karşılık, "*Divan*", "*Divançe*" adları ile çıkarılan şiir kitaplarının o tepkileri karşılayacak güçte olmadığını belirtelim. Yeni şiirimizde modern-öncesi öğelere dayanmak bakımından yeterince cesur olunmadığını söyleyebiliriz. Aslında, bu dönemde öyle bir yönseme bakımından ihtiyatlı olmayı şart kılan epeyce gerekçe vardır. Aynı gerekçeler, modern şiir içinde modern-öncesi öğelerin işlerlik kazandığı örnekler karşısında da çekingen durmaya yol açmıştır. Birinci sırayı oluşturan şairlerimizin beyanlarına uygun olmasa da, ülkemizde yakın zamanlara kadar, şiirde "*modern dünyanın sunduğu öğelerle sınırlı kalmak gerektiği*" bir hava esmiştir. Bu havanın kırıldığını ama bugün modern-öncesi öğeleri kullanmak bakımından başka sorunlar çıktığını söyleyebiliriz.

Sanıyorum ki; Turgut Uyar'ın, İlhan Berk'in ve divan şiirine o tarzda yaklaşarak yazanların ortaya koyduğu ürünler, edebiyat-içi kültüre önem vermenin bir sonucuydu. Farklı şiir dili arayışından ziyade aynı dil içindeki çeşitlenmelere besin sağlamaktı. Bu da bir şairin kendi dilini "başka bir şiir dilini keşfetmiş biri olarak" kullanabilmesi halinde ortaya çıkacak zenginliği getirmiyordu elbet. Eski şiirle kurulan ilgiler "*yararlanma*" kelimesiyle ifade ediliyor ve deney yapma şeklinde işliyordu. Yalnız Behçet Necatigil eski şiirdeki kuvvetli kelimeleri, eski şiiri tanıyanlara da hoş gelecek tarzda kullanmasıyla dikkati çekti.

Eski şiirimizin dünyasıyla kurulan ilişkiler açısından Sezai Karakoç'a baktığımız zaman, kültürel altyapı bakımından da daha

geniş bir temelden geldiğini görürüz. Vardığı yer ise sadece şair olmadığı, düşünce alanındaki düzyazı ürünleriyle de ayrıca varlık teşkil ettiği bir yerdir. Modern şiirimizde, şairane içtenliğinden, özümsenmiş eski kültürümüzün, dini duyarlıktaki saflığın, hatta dua'nın müştereken çıkarak dallandığı ilk şair Sezai Karakoç oldu. Şiirimizi, Türk toplumunun içine girdiği zeminle sınırlı olarak değil, Türkçenin oluştuğu daha geniş bir süreç içinde arama arzu ve idaresini getirdi.

Bizim şiirimize tarihsizliği hemen hiç kimse yakıştıramamıştır. Kültürümüze başlangıç olarak en yakın noktanın gösterilmesini yeterli bulanlar bile "köklü bir şiir geleneğimiz olduğu"nu belirtmekten geri durmamıştır. Bunun psikolojik bir ihtiyaçtan doğduğunu söyleyebiliriz. Edebî anlamda bir çıkarımın doğrudan esere dayanması, yorumların geri plandaki eserlerin varlığıyla doğrulanabilir olması gerekir. Eski şiir hakkında, ortalamayı biraz olsun aşan bir bilgi sahibi olmadan köklü bir şiir geleneğimiz olduğunu hatırda tutmak olsa olsa psikolojik bir ihtiyaca cevap verebilir. Yani, temelsiz olmadığımıza dair bir duyguyu ayakta tutmaya yarayabilir. Modern şiirin eski şiirle hiçbir irtibatı bulunmadığını söylemek ise hem modern şiirin ortaya çıktığı dillerdeki işleyişi bakımından hem de şiirimizdeki dallanmayı yorumlayabilmek bakımından bir cehaleti sergilemektir.

Bir dönemdeki şiirin köküne eğilmemiz gerektiği zaman, o gün teneffüs edilen şiir ortamının, o ortamda yazılan ve okunan şiirin çağrıştırdığı en geniş sınırları belirlemek (o sınırlara uzanarak belirlemek) en gerçekçi yoldur. Böyle bir belirleme işleminin sağladığı bilgi sıhhatli olabilir. Aksi taktirde kök arayışı, ya ideal sayılan bir durumu esas alan hedeflerle ilgilenmekten başka bir anlam taşımayacak ya da edebiyat tarihinin konusu olacaktır.

Bir dil içinde ortaya çıkmış güçlü bir şiirin ya da güçlü bir akımın başka bir dil üzerindeki etkisi iki türlü olabilir: Bunlardan biri, serpilme şeklinde belirir. Yeni ve güç kazandırıcı öğelerin başka bir dildeki şiire serpilmesi şeklindeki etki, yeni tarifler ve yeni usüller kazanılmasını sağlar. Uyuşup tekdüzeleşmiş ifade kalıplarını atmak için fırsat doğurur. Serpinti halinde gelen şiirsel öğeler, kendi bağlamındaki anlamın büsbütün yitirilmesi halinde boğulma sebebi olabileceği bir tehlikeyi de barındırır. İkinci olarak söyleyebileceğimiz türden bir etki ise, şiirsel algının topyekün uyarılmasını sağlar. Bu tür etkinin en belirgin özelliği, "*uyarıcı*" olmasıdır. Şiir bilincine bütün noktalarda dinamizm

kazandıran, tıkanmış enerjileri harekete geçiren ve olabilirse önemli eserlerin doğmasına yol açan etkiler her zaman "uyarıcı" karaktere sahip olmuştur. Serpilme şeklindeki etki, aslında hayati fonksiyonlara sahip öğeleri unutturacak ölçüde yoğunluk kazanır ve sadece unutturdukları sebebiyle önem kazanırsa bunun ilerleme sağlamayacağı kesindir. Oysa, etkinin uyarıcı olanı aynı zamanda hatırlatıcıdır.

Şiirimizde modernleşmenin başlangıcını ondokuzuncu yüzyıla kadar götürür ve bu açıdan bakarsak, batıdan gelen etkilerin serpilme şeklinde başladığını ve nerdeyse unutturucu karakteriyle önem kazandığını görürüz. Yüzyılımızda batı şiiri etkilerinin "uyarıcı" niteliğe bürünüp hatırlatıcı özellikler kazandığı alanlar olmuştur. Geçen yüzyılın sonlarından itibaren birkaç kuşağın, şiir tekniklerini tanıma, elde etme ve uygulama yolundaki amaçlarına çoktan ulaşılmıştır. Yeni şiir tekniklerinin Türkçede uygulanmasında, halk ruhunu da tatmin eden, yani şiir okumayanların dahi bilincinde yankılanan bir lirizme ulaşılmış mıdır? Bizce bu durum tartışmaya açıktır. Yalnızca modern dünyadaki şiir tekniklerini tanıma ve yerliyerince uygulama bakımından, amaca ulaşıldığını söyleyebilecek durumdayız.

Pek çok kişiye yeterli bir başarı gibi görünen bu duruma rağmen eski şiirimizin ritmi, çok sayıda insanımızda yeni şiirle eşzamanlı olarak yankılana gelmiştir. Bundan çıkarılacak sonuç, 1950'lere kadar eski-yeni dengesizliğiyle açıklanabilirdi.

Fakat bugün bile, modernleşme dönemindeki şiirimizde beliren değerlerin, çok sayıda insanımız bakımından tatmin edicilikten uzak kaldığını söyleyebiliyoruz. Elbette şiirin bağrında taşıdığı değerlerin, şiir değeriyle ve yaygın bir şekilde anlaşılmasını bekleyemeyiz. Ama halkın, kendi değerlerini yansıttığını bildiği şiiri anlamasa bile ona yakın durduğu bir gerçektir. Halk o şiir hakkında "bizi ifade ediyor" gibi tatmin arayışına cevap veren, ya da sahibi olmakla yüceldiğini hissettiği bir duygu taşır. Bu nedenle, şiirin toplum yaşayışıyla kaynaşmış bir biçimde gittiği çağlarda halkın şairler hakkındaki duygusu, "*bağrına basma*" şeklinde olmuştur. Şiirimizin modernleşme sürecinde "*sineye çekmek*" zorunda kalınanlar az değildir ama eserleriyle "bağra basış" duygusu uyandıran şairlerimiz de çıkmıştır. Günümüz şiirlerinin kalitesini etkileyen ve onların yüzyılımız içinde verdiği eserler yeterince, görünür durumda mıdır? Bizce bu durum da tartışmaya açıktır. Sorunun cevabını ise, kültürel açılımın

paylaşılma ölçüsünde aramak gerekir.

"İkinci yeni" adı ile topluca nitelenen özelliklerin, kıyısından köşesinden eski şiirimiz bakımından da uyarıcı anlam taşıyan bir etkiye yol açtığı söylenebilir. Elbette, Sezai Karakoç'un sahip olduğu boyuttaki açılımı bu etkiyle açıklayamayız. Behçet Necatigil, Attilâ İlhan, Turgut Uyar ve Hilmi Yavuz'da eski şiirimizden serpintiler görülmesi heyecan uyandırmış, bunların bir araya toplanması ise küçük bir tartışmaya sebep olmuştu. Bu tartışma aynı zamanda, modern şiirimizin eski kültürümüzü dışlaması karşısında, bazı insanlarımızın hâlâ ne kadar duyarlı bir halde beklediğinin göstergesiydi de.

Muallim Naci'nin, başarısız kalmaya mahkûm boyuttaki alternatif oluşturma girişiminden otuz yıl sonra Yahya kemal bazı ilkeler gösterdi ama güncel bir alternatif üstünde hiçbir zaman durmadı. Tıpkı eski musikimizin ritmini "iyi bir kulağa sahip olarak" hissedenler olduğu gibi, eski şiirimizin ritmini hisseden ve bunu uygulayanlar da varoldu. Fuad Bayramoğlu'nun *rubaileri*, Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu'nun *Mesnevi çevirisi* ve şiirleri, Talat Sait Halman'ın *tuyu*ğları bunlara örnektir. Halman'ın "Machbeth"i baştan sona aruz vezniyle çevirdiğini biliyoruz. Ayrıca, Hüsrev Hatemi gibi, eski şiirle ilgisini "*deyiş zevki*"nin yansıtılmasıyla sınırlı tutanlar da vardır. Bunlar, sadece kişisel bir zevki dışavurmakla yetindiler. Bir de, lise ders kitaplarındaki en yeni örneklere kadar yeniliği kabul edip eski şiiri ısrarla sürdürdüklerini ileri sürenler vardı. Bunlar aslında Halit Fahri estetiği ile Anadolu peyzajları çizen beş hececilerin mirasını beklediler ve çıkardıkları dergilerin adlarıyla anıldılar. Elbette bütün bunları, 50'li yıllardaki atılımın olgunlaştığı yerde ortaya çıkan ve "divan şiirinden yararlanma" diye adlandırılan girişimle eşleştirmek mümkün değildir. Eski şiirden yansıyan ışığın anonimleşmiş, hatta anonimleşmekle kalmayıp hafif zevklerle karışarak derinliğini yitirmiş olduğu ritimde bulunabilecekler başkadır, eski şairlerimize tek tek yaklaşmanın kazandıracakları başka.

Günümüzde ise, bir şiir zevkinin, bir çizginin ya da bir akımın tariflerinden yola çıkarak, herkesin öğrenebileceği nitelikleri kollamanın tek başına bir anlam ifade etmediğini biliyoruz. Buna karşılık; tek tek şairlerin yine tek tek şairler tarafından "keşf" edilmesiyle zenginleşmeye giden yolun açıldığını anlamış bulunuyoruz.

Modernleşmenin tarife kavuşabildiği atmosferde, şiir tekniği bakımından batıdaki modelleri aratmayacak ürünlerin verildiğini söyleyebiliyoruz. Yine de Necip Fazıl ve Dranas gibi 30'lu yıllar şairlerinin sahip olduğu ritim başarısını bu kere, sayılı örnekler üzerinde görebiliyoruz. Ritimdeki başarı daha çok belirli bölümlerde gerçekleşmiştir ve eserlerde dağınık olarak bulunabilir. Şairler, bir kelimeden ötekine geçerken düşündükleri ritim başarısını şiir bütününde fazlaca düşünmemiş görünmektedir. Eserlerinde, üslup ve kelime savurganlığının hükmettiği bölümlere oldukça sık rastlanmaktadır.

"İkinci yeni" adıyla belirtilen şiir dilinin niteliklerini ve şairlerin ana özelliklerini, bu dilin tam olgunlaştığı yerden yansıtmak için verebileceğimiz örnekler var: Sezai Karakoç'un "*Köpük*", Cemal Süreya'nın "*Ülke*", Edip Cansever'in "*Çağrılmayan Yakup*" ve Turgut Uyar'ın "*Ölü Yıkayıcılar*" adlı şiirleri. Altmışlı yılların ortalarında, şairler arasındaki farkların belirginleştiği ve birbirine yakın zamanlarda yayınlanmış olan bu şiirler, şairlerin biçim ve muhteva çevresindeki tutumlarını topluca yansıtmaları bakımından birer iyi örnektir.

Aynı yıllarda yeni divan şiirine şöyle böyle bakarak geçilen süre içinde İstanbul'da, Bizans döneminden kalmış olup da dinsel izlenim bırakan mimari yapılara ve Yahudi-Hristiyan geleneğindeki dinsel metinlere, birkaç şairin birdenbire ilgi duyduğu görüldü. Baştan beri göz gezdiren ve ölü doğayı şiirine taşımış olan İlhan Berk kilise avlularının tasvirini yapmaya döndü. İstanbul'un, artık resimlerde kalmış olan ve cami avlularının görünümü bütünleyen güvercin resimlerini orda gösterdi. Sanırım, en iyi eseri de "*Galile Denizi*" olmuştu. Tevrat çevirileri, mezmurlar, Berk için, Uyar için, Cansever için lirizm sağlayan kaynakların önüne geçti. Sık sık öfke göndermeleri yapan Ece Ayhan, gizli anlamları deşmeye yönelen merakını Yahudi tipolojisiyle ve ortodokslukla birleştirdi. Aynı zamanlar içinde ve birbirini etkileyen bir ilgi doğmuştu, benzer kaynaklara doğru. Trajedilere de değinmiş olan Edip Cansever'in şiirindeki başka bir İstanbullu, dinini kaybetmiş fakat ona dair hatıralarını meyhanelerde, durgun ve atılımsız bir hayatın orada burada dolaşmasında arayan bir tür keşişe döndü. Cansever, T. S. Eliot'tan devşirdiği akışkan anlatımı, bu keşişi olaylar ve mekânlarda dolaştırmak için sık sık uzattı. İlhan Berk'in tasvir ettiği sokaklar, Edip Cansever'in aşağı yukarı aynı sokaklardaki

çevresiyle birlikte çizdiği İstanbullu, yüzyıllık romanlarımızda gördüğümüz İstanbul ve İstanbullu imajının dışında çağrışımlar uyandırdı. Özellikle Cansever'in şiirindeki dünyanın en ince dokularına kadar işlenmiş ve felsefi tarafları da bulunan akrabası bir başka şiirde değil bir hikâyecide görülüyordu: Bilge Karasu. Karasu'nun dili, "büyüleyici olmak" anlamında şiirsellik içermez. Ama canalıcı noktalara varan gözlemleri, hiçbir ayrıntıyı kaçırmayan ve her kelimeyi tartarak kullanan cümle yapısıyla, "modern sanatçı"nın dilinden anlaşılan neyse, onu gerçekleştirmiştir. Tıpkı, "İkinci yeni" nitelemesinin içerdiği özelliklere Avrupa şiiri açısından bakarsanız, onun atmosferinin Tomris Uyar'ın hikâyelerine (özellikle üslubuna) yansımış olduğu gibi.

Bürokrasinin edebiyat üstündeki tekelci egemenliğinden uzaklaşıldığı, modern şiir diline yabancıların okur katında da kırıldığı ve şiirimize tarihi bir perspektifle bakma imkânlarının belirdiği bir dönemde, okurların ilgisini o anlamda çekmeyen, hatta okurlar tarafından, muhtevasıyla sessizce dışlanmış olan bu durum nereden doğmuş olabilir?

Sanıyorum, bunun cevabını aramak için önce, bir kuşak önceden gelen temel bir yönsemeyi, yani halkın değerlerinden bir edebiyat çıkarmak için zorlanmanın gerekli görülmediği bir yolun tutulmuş olduğunu hatırlamak gerekecektir. Ayrıca, bu dönem şairlerinin edebiyat-içi kültüre önem verdiklerini, batı kültürünün yazılı ürünlerine yakın durduklarını biliyoruz. Şairler batı edebiyatlarını tanımada yol aldıkça, karşılaştıkları eserlerin gerisinde Yahudi-Hıristiyan kültürünün yattığını daha yakından gördüler. Üstelik, batı klasiklerinin Türkçede sıra ile ve topluca yayınlanmasının üstünden çok geçmemişti. Bunlara ulaşmak, özel ilgi ve istekten fazla, genel işleyişin ve sunuşun sonucu olmuştu. Bir kuşak önce bürokrasinin öncülüğünde oluşturulan arz, artık serbest muhayyilede uyandırdığı talebin işine yaramaktaydı. Yüzyılın ilk yarısında önce savaşların sonra da devlet örgütlenmesinin körüklediği "*biz*"lik duygusu eski anlamını ve önemini kaybetmişti. Attilâ İlhan'ın, dayandığı kaynaklara ve tekniğine bakarak "*literer*" sıfatıyla niteleyip eleştirdiği, okurların bir yandan saygıyla karşılayıp içeriğine ilişkin bazı özelliklerini sessizlikle geçiştirdiği bu yaklaşımın zenginlik sağladığını söyleyebilir miyiz?

Öncelikle fakirleşmeye yol açmadığını belirtelim. Edebiyatta

konu çeşitlenmesi zenginlik sağlayıcı yanını ileriye doğru uyarıcı olduğu ölçüde gösterebilir. İleriye doğru uyarıcılık ise halkın duygusal değerlerinden şiir çıkarmakla, yani hammadeye oranla cevher çıkarmakla mümkündür. Başkalarının işlemiş olduğu metali tanımak, başkalarının açmış olduğu yol içinde sığınılabilecek bir kolaylıkta kalma tehlikesini de barındırır. Bu yaklaşımlarla ortaya çıkan örneklerin kazandırdıklarına ve onların besin değerine bakılabilir. Yine de bütün bunların kaynaştığı atmosferde gelişen şiir dilinin rafine bir yerinden eski kültürümüzün değerlerine yepyeni bir yaklaşım imkânı doğduğunu ve bu imkanın genç kuşaklara doğru açıldığını unutmamak gerekir.

Dönemin şairlerinden Cemal Süreya'nın bu tarz yaklaşımlara şiirinde ve şiir üzerine yazdıklarında biraz uzaktan baktığını belirtelim. Cemal Süreya'nın hazcılığı, ötekileri bir parça püriten gösterdi. Halbuki Süreya'da eğlence değil, Anadolu ve Ankara motifleriyle dillenmiş bir acı vardı. Kendi kuşağının şiiri için, daha ilk günlerde tanımlar getirildiğini söylediği yazısında "Birçok genç şair şiirin kendisinden değil, yapılan tanımlardan yola çıkarak yazmaya başladılar." diyordu. Aslında, ellilerin cazip ortamında varoluşçu felsefenin yolladığı kelimelerle ifade edilen çağrışımlar oluşmuş, bunların anlam ortaklığı içinde kullanılması yaygınlaşmıştı. O tanım ve çağrışımların tamamıyla içinde kalanlar ve bu şiirin sonucunda ortaya çıkanların birçoğu, öncülerle ayni dönemde yazdı. Ancak, temsil edenler hep öncüler oldu. Bu bağlamda sosyal konulara açılan yola bireysel inceliğini seren Gülten Akın'ın verimleri, şiirle ilgisini sonradan tazeleyen Ahmet Oktay'ın ürünleri ile Ülkü Tamer şiirinin dikkate değer bir seyri vardır. Ülkü Tümer, her kitabında, dönemin belli özelliklerini iyi işlenmiş örneklerde yansıtmış, son ürünlerinde ise halk şiiri sesine ve mahallileşmeye dönmüştür.

Cahit Zarifoğlu, yaş ve kuşak olarak o dönemdeki şiir dilinin olgunlaştığı yerde ortaya çıktı. Ancak, öncülerin bıraktığı yerden değil, başladığı yerden başlamış gibidir. İlk şiirlerinde bile özgün bir şiir için gerekli sese ve tekniğe sahip olduğu görülür. Öyle ki; Turgut Uyar ve Edip Cansever'in ilk kitaplarında bulunabilecek geçiş döneminden izler taşımaksızın, tariflerden değil, şiirden yola çıkmıştı. İçsel olmak'tan manevi olmak'a doğru bir çizgi yansıtan eserinin bütününde, Sezai Karakoç'un prizmasından serpilmiş bir iklim hakim oldu.

Sözünü ettiğimiz modernleşme atmosferinde de, şiirimizin Avrupa'ya dönük yüzü Avrupa dillerindeki şiirlerin, genel ve merkezi hareketini kolladı. Aslında, yüzyılımızda Avrupa şiirindeki alternatif akımlarla ilgilenen şairlerimiz, belirleyici konumlarda olmadı. Kübizm'in, fütürizm'in yankılarının tadımlık ölçülerde kaldığını söyleyebiliriz.

Merkezi harekete bakarken de, Avrupalı halklara duygusal bakımdan uzaklığımız sebebiyle yazılı kültüre fazlaca dayanmak, şiir hakkındaki açıklamaları da ona göre yapmak gerekmişti. Attila İlhan'ın "literer" diye eleştirdiği tutuma yol açan bu durum, sanıyorum düzyazıya çok şey borçluydu ve duygusal kuruluğa sebep oluyordu.

Cemal Süreya'nın Anadolu coğrafyasını sık sık hatırlatan motifleri ve senli-benli söyleyişi şiire bir canlılık sağlıyor, Sezai Karakoç, halkın anlatım biçimi ve onun içeriğine eğilmekle "hayal" unsurunu zenginleştiriyor, bunlara büsbütün uzak kalınan yerlerde oluşan saha ise bir parça donuk görünüyordu. Yazılı kültürle, şairlerin kişiliğiyle ve şiir metinleriyle gittikçe derinleşen ilgi, teknikte yetkinleşmeyi sağlamıştı. Bunu görmek bakımından sadece şiirle değil, şiir çevirilerinin bollaşmasına ve yetkinleşmesine dikkat etmek bir fikir verebilir. Bu dönem şairlerinin şiir çevirisine de ciddi bir uğraş olarak bakmaları bir yana, Cevat Çapan gibi usta bir çevirmenin çeviri şiir dilinin oluşmasında aynı atmosferin etkili olduğunu sanıyorum.

Eleştiriler ise esas itibariyle iki noktada toplanıyordu. Bunlardan ilk akla geleni, eski şiirimizi dışta bırakan yapılaşmaya tepki idi. Cumhuriyet ideallerinin sağladığı garantiye dayanarak bu tepki hafife alınmıştır. Akademisyenlerin şiir ortamından uzak durmasına da pek aldırılmamıştır. Aslında ellilerde şiir ortamının kontrolü şairlerin elindeydi. Bunun olumlu olduğuna şüphe yoktur. Bir kuşak öncesine kadar şairin dünyasıyla akademisyenlerin dünyası arasında görüşme, tartışma ve saygı bağlantısı bulunmaktaydı. Üstelik, saygının yönü daima akademisyenlerden şairlere doğru idi. Bu yöndeki saygı, dolunayın adım adım küçülmesi gibi ışığından yoksun kaldı. Şiir alanındaki kontrol şairlerin elinde olduğu sürece bu durumun bir zararı olduğu söylenemez. Ancak bir süre sonra şiirin yeşerdiği saha "*sormagir mahallesi*"ne dönüp "amatörlük kültü"nün her şeye meydan okumasında, acaba o kopukluğun rolü yok muydu? Edebiyat profesörlerinin yeni şiirin diline girmede, oldukça

çekingen kaldıkları bir gerçektir. Bu, sonucun ortaya çıkmasında, eski şiirimizi dışta bırakan yapılaşmanın hissesi az değildir. Üniversite çatısı altında olup da şiirin gündeminden kendisini sorumlu sayan son örnek, Mehmet Kaplan oldu. O, Tanpınar'ın akademik kariyerinden devraldığı bir çalışma biçimini kendi dağarcığı içinde sürdürürken, bir bakıma, üniversiteye düşen sorumluluğu da üstlenmiş oluyordu. Üniversiteye düşen sorumluluk genel olarak kendisini, eski şiirden kopma'nın giderilmesi arzusu ile ifade etmişti. Eski şiirimizle bağlantı noktalarının oluşması, kopmanın giderilmesi yolunda ipuçları sağladığı gibi, yeni şiir karşısında akademisyenlerin tepkisindeki kırılmalar, o bağlantı noktalarında yoğunlaştı.

Eleştirilerin toplandığı ikinci nokta, yazılı kültürle fazlaca bağlantılı olunması, yani literer karakterle ilgili idi. 1930'larda sanat algısı ile hayat algısı arasındaki doğu-batı farkı itici güç olmuş iken, bu kere batının yazılı kültürüyle girilen ilişkinin biçimi eleştirilere sebep oluyordu. "Halktan uzak" diye yapılan eleştirilerin temelinde, hayattan uzaklaşıp kelimelere yapışmaya, yani kelimelerin bile "nesne" gibi algılanmasına karşı duyulan köklü rahatsızlık bulunmaktadır.

Bu rahatsızlığın dile getirilmesiyle ve onu dile getirenlerde modern şiirin "sözlü gelenek"e dayanan kolu önem kazandı. Şu var ki; şairler bunu kendilerine uygun bir söyleyiş biçimi olduğu için değil, o zamanların şartları içinde halkla irtibat kurmada kolaylık sağlayacağını düşündükleri için seçmişler idi. Bu eğilim, yazılı kültüre kitabi anlamda yaklaşımı sarsarak şiir ortamına yeni bir hareket getirdi. Fakat ülkemiz, şairlerin şiir ortamının merkez-i sıkletinden uzaklaştığı, özgün bir "şiir hareketi"nin belirleyiciliğini engelleyen faktörlerin devreye sokulduğu bir sürece girdi. Şiirin kendisi, kaynakları ya da yorumundan ziyade, asıl tanımını siyaset ve felsefe alanlarında bulunan teorileri tartışmak, şiiri de bu tartışmalarda destek unsuru saymak modalaştı. Şairin, tehlikeli sahnelerde oynayan bir dublör olması yeğlendi. Kendi kozasını örmesi, muhayyileyi dolduran ağrı veren, aç bırakan, doyum arayan, pişiren iç deneyler, "kendi bileceği iş" tavrıyla karşılandı. Kısacası, estetik tercihte köklü bir değişim isteği olmuştu. Bu istek zayıf tabanlı bir birikimle yola çıktı. 1960'lı yılların sonlarında şiir ortamının kazandığı gençleşme, bu suretle sadece başlangıç ve atılımdan ibaret kalan bir hareket getirdi.

5. Yüzyılın Son Çeyreği: Karmaşa ve Sancı

Yüzyılın halen içinde bulunduğumuz son çeyreğinde, şiir dilini yeniden arama yolunda sancılı bir bilinç uyandığını söyleyebiliriz. Şiir hakkında yazılan denemelerde sık sık rastlanan "*has şiir*", "*gerçek şiir*" gibi deyimler, yeni bir tarif ortaya koymaktan çok, şiir dilinin gözden uzak kaldığına dair bir imâda bulunuyordu. "*Manzume*", "*şiir-dışı söyleyiş*" gibi kelime ve deyimlerin kullanımı da bu imâyı destekledi.

1950'lere kadar yeni dilde yazılan şiiri olgunlaştırma arzusuyla, eski şiirin, hâlâ yankılanan sesi arasında bir mücadele vardı. 1980'li yıllarla birlikte su yüzüne çıkan gizli mücadele ise "*şiir dili*" ile "*hoşgörülebilir bir abartma*" olarak başlayıp şiir ortamının karakterini on yıl boyunca etkileyen "şiddet ifadesi" arasında geçti. Karakteristik iki şairin verim süreçlerini karşılaştırarak, yani, en alışılmış yola başvurarak bu mücadelenin niteliği hakkında bir fikir edinmek mümkündür. Fakat aynı mücadele, geçtiğimiz on yıl boyunca "*şiddet ifadesi*"nden adım adım arınma ve geride kalanlardan bir şiir dili çıkarma çabasına girişen şairlerden herbirinin ortaya koyduklarının izlenmesiyle de görülebilir.

1950'lerde şiir, ön sıralarında şairlerin bulunduğu bir elit tabakanın koruması altındaydı. O güne kadar da genel olarak, yenilikçi nitelikler taşıyan her kımıldanış kendisini az çok korunmuş bir sahada bulmuştu. Bu noktada, eski şiirin yankısıyla ya da geçmişten gelip halka ait olan duygularla yazılan şiirin, zayıf olduğu kadar korumasız da olduğunu ekleyebiliriz. 1960'lı yılların tam ortasından itibaren şiirden çok şairler, belirli siyasal görüş taşıyan grupların koruması altına girdi. Yani, elit tabakanın yerini gruplar aldı. Bunun yararı, marjinal şairlere de sahip çıkılmış olmasıdır. Pek çok zararından birkaçı ise, çok sayıda şiir yazılmasına, her seviyede şairin yan yana sunulmasına yol açmıştır. Böylelikle şiirde dönüşüme yol açan öğeleri bulmak, göze alınamayacak kadar zahmet gerektirir olmuş, zaten çok cılız seyreden eleştiri de her gruptaki ürünlerin destekçi yedeği haline dönüşmüştür.

Gerçekte, eskiden beri Türkçede çok şiir yazılmaktadır. 1960'lara kadar iyi şiirin yazıldığı yeri tek bir merkezde toplamak mümkün idi. Dönemi "temsil eden"lerle "en iyi"ler, aşağı yukarı

çakışıyordu. Böylece, zayıflama merkezden çevreye doğru bir hat üzerinde toplanabiliyordu.

Çok sayıda şiir yazılması, aslında karakter içindeki ayrıntıların çoğalması demektir. Eğer çok sayıda şiir farklı kişiler tarafından yazılıyorsa, bunlar, aynı karakterdeki şiirin farklı zihinlerindeki yansımalarını verir. Yine de 80'li yıllardan bu yana çok sayıda şiir yazılmasıyla onu önceleyen on yıl boyunca görülen ürün bolluğu arasında temelli bir fark bulunmaktadır. Bu fark, *kategorik anlamdaki "ben" tariflerinden birine yerleşme çabasıyla, kişiliğin kendisini gerçekleme ya da en azından bir tarife kavuşma azabını yaşaması* arasındaki farktır.

Benzeri karakter ve seviye yansıtan ürün bolluğu ile eleştiri mekanizmasının iyi işlememesi, şiir ortamına berraklıktan uzak bir görünüm veriyor. Karmaşayı aşarak şiirdeki en son dönüşümü anlamanın bir yolu olarak, kelimenin şiirde tuttuğu yerin algılanmasındaki değişikliklere bakmak, gerekli ipuçlarını sağlayabilir. O halde, kelimenin şiirdeki yerine, kısa dokunuşlarla, bakalım:

Yüzyılın ilk çeyreğinde, şiirde kelimenin "tını"sına, yani müzik (hatta melodi) değerine önem veriliyordu. Bunun sebebi, ritmin, şiir algısını yeterince karşılayamayacak ölçüde bozulmuş olmasıydı. Nitekim, şiiri "müziğe yakın bir sanat" sayan görüşler öne çıkmış, o gün tercih edilen örnekler daha sonra "bestesini yapmaya değer" bulunmuştu. "Müzikalite yoksunluğu", günlük konuşmaya yaklaşan şiirin eleştirilmesinde gösterilen gerekçelerden biriydi. Bu yoldaki rahatsızlık doyurucu bir ritmin ortaya çıkışına kadar sürdü. 1930'lardaki merak dolu bakışlar ve mübhemiyet, kelimeye metafizik ya da kozmik bir nitelik kazandırdı. Bunu, kelimenin günlük hayattaki, eş-dost ilişkilerindeki değerine bakmak izledi. 1950'lerde en çok ihmal edilen, kelimenin melodi değeri idi. Onun yerini, hece bölmekle, mısra kırılmalarıyla elde edilen ses arayışları aldı. Ardından, kelimenin imge doğurucu ve anlam iletici niteliği "ajite edebilir"liğiyle bir tutulmaya başlandı. Vurgunun bir noktada toplanması şiddet ifadesine dönüştükçe, en yakın çağrışımların silinmesine, anlamın bir noktada kilitlenmesine, yani kendiliğinden bir anlam daralmasına yol açtı. 1980'lerden itibaren yaygınlık gösteren en kesin tutum, kelimenin şiddet unsurundan arındırılması yolundaki çabalar olmuştur. Bu durum, kelimenin imge olarak değerini aramak ve asıl anlamına ya da ilk

yansıttığı anlama bakmak isteğini uyandırdı. Şiddetin diliyle oluşan ya da şiddet unsuruna yaslanan söyleyiş ise bu uyanış doğrultusunda bükülmeye uğradı. Hem büküldüğü alan hem de yeni filizlenişler karşısında sınava girdi. Şiir dilindeki içten dönüşüme asıl karakterini veren örnekler, anlam ağırlığına sahip ve iç gerilimin yansıması halinde beliren kelimelerle kurulmuş olanlardı. Anlam ağırlığı, çağrışımdaki yoğunluğun artmasına ve kelimede metafizik değerin güçlenmesine, bu durum ise birden çok anlamı bir arada vermek için gerekli, yeni tekniklerin aranmasına yol açtı.

Kelimenin şiir içindeki seksen yıllık serüveni böylece özetlenebildiği gibi, mısra yapısı ve şiir bütünlüğündeki değişimler de aynı tarihsel süreç boyunca, özetlediğimiz serüven ışığında izlenebilir. Çünkü, kelimeye verilen değer, mısra yapısını ve şiir bütünlüğünü etkileyici önemdedir.

Bazı dönemlerin şiirini, şiirsel verimin dorukları bakımından da incelemek mümkündür. Bunun için, bir doruğu hatırlatan esintilere sahip şairlerin ve –kendi içinde olsun– önem belirten eserlerin elden geçirilmesi gerekir. Ne uğruna? Elbette, şiirsel verimin dorukları bakımından ele almayı hak ettiren öğeleri bulmak uğruna.

Herhangi bir dönemin şiirine, yalnızca o dönemdeki insan eğilimlerini tanımak için de bakılabilir. Bu amaçla yola çıkan birinin, en iyi değil ama en tipik şairin ortaya koyduklarını göz önüne alarak o dönemdeki genel karakteri yansıtan bilgileri sağlaması mümkündür. Şiirsel ifadede yetkin olanı aramak ile tipik olana (yani, kendi tipindekilerin bütün özelliklerini az çok üstünde toplamış olana) bakmak, amaçları ve yöntemleri bakımından farklı yaklaşımlardır.

Türk şiirinin 1970'ten sonra geçirdiği safhaların ayrıntılarına girmeyeceğim. Örnekler üzerinde durmak niyetinde değilim. Bunun bir sebebi, özellikle 70'li yıllar boyunca ayrıntıların çok merkezli bir sahada ve eşit seviyedeki bol örnek üzerinde dağılmış olmasıdır. Farkedilir bir estetik tutum yansıtan çizgiler, bugünkü şiirden yola çıkıp geriye doğru bakmakla, daha da

olgunlaştığı yerden görülebilir niteliktedir. Bir başka sebep ise, bir temel olabilecek çizgiler ile ayrıntıların birbirine karıştığı atmosferde, şiirin "ikincil" bir önem taşımış olmasıdır. 1950'lerdeki atılımı, salt bir şiir hareketi olarak görmek, şiirin dünyasına ait kavramlarla tanımlamak mümkündür. Oysa 1970'lerdeki durum, şiir dilinin genel siyasal beklentilere ayarlanması olmuştur. Bu dönüşüm, bağımsız bir şiir hareketinden söz etmeyi zorunlu kılmayacak niteliktedir. 70'lerde şiire ilişkin genel tutum, insan eğilimlerini tanıma amacıyla bakmayı olağan kılacak bir görünüm sergilemiştir. Şiir dünyasının kavramlarıyla açıklayabileceğimiz saha ise çok sınırlı ve genel tutumdan ayrı bir yeri teşkil etmiştir. Ayrıntılara girmekten çekinmemin bir de kişisel sebebi bulunduğunu itiraf ederim. Unutulmasın ki bu satırlar, bir bilim adamına ya da bir eleştirmene ait değil, ürün verdiği sahada neler olup bittiğine en doğal merak ve ilgiyle bakagelmiş birine aittir.

Genel atmosfere, yani şiirin içinde devindiği ortamı belirleyen öğelere ise bir nebze, bakmamız gerekiyor. Zaten, işleyişin genel mantığını göz önünde bulundurmazsanız, ayrıntı bilgisi fazla bir işe yarayacak değildir. Bakmak istediğiniz, içinde bulunduğunuz günleri etkileyen en kısa süreç bile olsa, olgular arasındaki bağlantıyı (ya da tam tersini, yani kopmaya yol açan öğeyi) göremediğiniz taktirde kronoloji bilgisi bir hiç olarak kalır.

Artık gelip geçmiş olmakla birlikte o günleri, bugün orta yaşın sorunlarına gelmiş şairlerin anılarını ve şiirimizi etkileyen atmosferi tanımak için bir hususu öncelikle hatırlamamız gerekiyor.

Türkiye yalnız ekonomik yapısıyla değil, kültürüyle de "*Üçüncü dünya ülkelerinden biri*" gibi algılanmaya başlandığı sırada, modern dünya şiirinin aynı zamanda burjuvazinin gelişmesine paralel bir süreci yansıttığı farkedilmiş idi. O günlere kadar "*o gözle*" bakılması hoş görülmeyen bir gerçekti bu. Burjuvazi'ye verilen anlam, modern şiire verilen anlamı da açıkça etkiledi. Oysa Türkiye'deki gerçek; modern dünyanın sunduğu yaşama biçiminin o güne kadar, olsa olsa "doğu-batı" denkleminde formüle edilen tartışmalarda eleştirilmiş olduğuydu. Fazla aldırış edilmeyen bu tartışmalarda Türkiye bir üçüncü dünya ülkesi değil, yenilmiş ama çok farklı bir kültürün ülkesi olarak yer almıştı. Bunun sonucu olarak, "çatışma ağırlıklı" tasarımlar doğu kültürü ile batı kültürünün doruklarındaki çatışma gibi

algılanmış, "birleşim yönündeki" arzu ve tasarımlar da her iki tarafın doruklarını kucaklamak isteyen bir iradeyi yansıtmıştı. Fiili konumu ve hedeflerinin gerçekliği bakımından tartışılır olsa bile, şiirimizdeki yarışın da gösterdiği gibi, toplumumuzdaki duyguların gerçeği bu idi. Şiir algısının yarışçı tarafı, 1960'lara kadar hep "doğu-batı" ekseninde açıklandı. Bu defa (ve ilk defa) ise şiir algısının yarışçı tarafı, "emperyalizm-sömürülen ülke" eksenine kaydı. Eskiden verilen anlamıyla "doğu" aradan çıktı. Çünkü, buradaki sömürülen ülke, emperyalizmi doğurmuş olan kültürün yetersiz durumdaki "arka bahçe"si gibi algılanıyor, "farklı kültür temellerine sahip bir ülke" imajına yaslanılmıyordu. Anti-modernist nitelikli bu eğilim, gerçekte şairlerimizin modern batı şiiriyle ilgilerinin toplu bir yankısını vermiyordu ama şiir ortamını kuvvetle etkiledi. Altmış kuşağı şairlerinin ortak hedefi, etkili bir *üçüncü dünya ülkesi şairi* olmaktı. Bu durum, yalnızca şiirin o günkü işleyişini değerlendirmek bakımından değil, şiirimizin o güne kadarki gelişim halkalarını yorumlamak bakımından da güçlük çıkmasına sebep oldu. Zira, estetik tutumda ve onu açıklayıcı kavramlarda köklü bir değişiklik gereği ortaya çıkmıştı ama, onun temel dayanaklarını şiirimizin geçmişine yerleştirmeyi mümkün kılacak bir yorum hemen hemen imkansız görünüyordu.

Aslında anti-modernist nitelikli bu eğilim batı-karşıtı oluşuyla birbirinden çok farklı ve geniş bir ilgiler ağını uyandırdı. Ama Türkiye'nin kültürüyle de üçüncü dünya ülkesi sayılıp yorumların buna göre yapılıp yapılamayacağı konusundaki tartışma, son yıllarda şiir alanındaki çatışma ve yadsımaların duygusal temelinde yer tuttu.

Şiirimizin modernleşme süreci, modernist tutumla uzlaşmayan çizgileri de barındırmıştır. Bu çerçevedeki ürünlerin bir bölümü, kolayca tahmin edilebileceği gibi, özünde geleneği sürdürme arzusuna dayanıyor, eski şiirin ses ve formlarına duyulan yakınlığın sonucu olarak ortaya çıkıyordu. 1950'lerden bugüne kadar, algılama ve ifade biçimlerindeki yenilik sebebiyle modern şiirimizin bir kolu olarak görüldüğü gibi, ilham kaynakları ve şiirimizin geçmişine yönelik vurgu sahaları sebebiyle modernist tutum'un dışında gelişen bir eğilim oluştu. Bu eğilim, modern dünyanın getirdiği yapılanmanın önümüze koyduğu, ucu bucağı belirsiz labirentten çıkış yolu ararken, bugünkü hayata bakışıyla geleneği yorumlayışını aynı potada birleştirme çabası içindeki

verimlere yol açtı.

Yukarıda sözünü ettiğimiz ve 1970'li yıllarda sınırlı kalan anti-modernist eğilimin niteliği, bugüne kadar "doğu-batı" ikilemini barındıran tablolardan yansıyan ve modernizmle bağdaşması her zaman kuşkuyla karşılanan çizgilerin niteliğinden elbette farklıydı. Bu farklılık, sadece batı toplumlarının yapısına bakıldığında birbirine mesafeli duran iki ayrı yorum gibi görünüyor, ama modernizm-öncesi kültürümüze yaklaşım bakımından derin bir çatışmayı davet eden bir karakter sergiliyordu.

1970'lerin şiir ortamına "*şimdi*" duygusunun egemen olduğunu söyleyebiliriz. Modern şiirdeki "an"dan ve "anın anından yansıtılması" demek olan ifade biçiminden karakterinde farklılık gösteren "şimdi" duygusu, o dönemdeki siyasal gerilime paralel olarak hız kazanmıştı. Bu hız, aynı ölçüde felsefi anlam yoğunluğunu barındırmaktan uzaktı. Toplumdaki bölünmüşlük görünümüne paralel olarak ayrışıp kapalı devre oluşturduğu oranda, her eğilim'in kendi içindeki "geçmiş"i bile anlamsız hale gelmişti. Hatta bir geçmişe sahip olmanın hiçbir önemi kalmamıştı. Üçüncü dünya ülkelerinde bulunabilen tarihsiz bir şair tipi, modellerle bir tutuldu. Latin Amerika'nın güçlü şairleri modern dünya şiiriyle bağlantılarından sıyrılarak ve salt devrim süreçlerinin ortaya çıkardığı tarihsiz şair tipine benzetilerek algılanıyordu. Böylece, üstünde "şimdi" duygusunun hız kazandığı saha, kaynaşıp duran bir boşluğa dönüştü. Bu duygu bütün gücünü gelecekten ve "*hedef*"lerinden alıyordu. Şiiri yeni bir biçim almaya zorlayan da salt hedefler olmuştu. Ama hedefler başka bir biçimde ortadan kalktığı zaman, dergileri dolduran şiirlerin bir hedefe yönelmiş olmaktan çok kendi etrafında döndüğü anlaşılacaktı.

Muhayyilesi sosyal olarak işleyen şairler, iç'e bakmaktan çok dış'a bakar. İçe bakmakla başlayan tarafları da zaman içinde büzülüp bomboş bir sünger parçasına dönüşürken, şairin bütün teknikleri dışa bakmanın temel alındığı bir sahada gelişir. Böyle bir durum, 70'li yıllarda yaygınca görülmüş ve başkalarının topluma gösterdiği hedeflerle dönemin karakterini veren tipik şiirin hedefleri özdeş hale gelmiştir.

Gerçekte, güncel bir hareketin anlam alanının, büyük bir şiirin bağrında taşıdığı hedeflerle açıklanabilir olması, o hareketin değerliliğini gösterir ve böyle bir durum, çok ender rastlanan

tarihsel bir olgu olabilir.

Şiirde hedefin aslı, *yönelme duygusudur*. Şiirsel algı halinde ortaya çıkıp bir eserde gerçekleştiğini gördüğümüz hedef, aslında şairin sahip olduğu geri dönüşsüz yönelme duygusu'nun yansımasıdır. Yoksa, gündelik toplumsal eğilimlerin bir biçime girmeye zorlamakla kalmayıp varacağı yeri de belirlediği hedefler değil. "Şimdi" duygusunu hakiki (yani şahsi yaşantının işaret ettiği) bir hedefe bağlayan "yönelme duygusu"nun, gerçekte çok az şairde uyanmış olduğu, yaygınca bilinen hedefler ortadan kalktığı ve yönelme duygusunun sadece çerçevesiyle de olsa, bilinir duruma geldiği zaman anlaşıldı.

1970'lerde şiir algısını etkileyen atmosfer, edebiyat-içi kültürden adım adım uzaklaşmayı getirdi. Şiirde ve şiir üzerine düşünmede "amatörlük kültü" egemen oldu. "Literer" tutuma set çekip serbestçe ifadenin önünü açmak isteği ise anti-kültürel bir eğilimin yaygınlaşmasıyla sonuçlandı. Zira, literer olan'ın karşısına konulan hayat, hemen hemen parti programı gibi kodlanarak algılanacağı bir alanda tarif edilebiliyordu. Marksist edebiyat teorileri, bu kanalda ortaya çıkan ürünleri taban almış bir yaklaşımın doğal sonuçları olmaktan çok, estetik teorilerin dallanması yolu ile geldi. Batı dünyasındaki alternatif eğilimler, eserlerden önce teoriler yolu ile tanınıyordu. Bununla kalmayıp, Türk şiiri içindeki verimler de ayırıcı özelliklerine bakılmaksızın, teorilerindeki dallanmaya göre kabaca bir yere yerleştiriliyordu. Teoriler öylesine ilgi çekici oldu ki şiirimizdeki bütün eğilimler kendilerini teorilerle ifade etmeye, çatışmalarını teorilerle yapmaya başladı. Şunu da belirtmemiz gerekiyor ki; bütün bunlar, "amatörlük kültü"nün el üstünde tutulduğu bir ortamda cereyan ediyor, başvurulan teorik bilgiler eserlerin yorumlanmasına değil, onları müzakere alanının dışında bırakma amacına hizmet ediyordu. Sindirilmemiş bilgileri ardarda kullanma zorunluğu, o teorilerin temelinde bulunan eserleri ile muhatapları arasında, kilitleyici bir mesafenin oluşmasına yol açtı. Eserleri karşılaştırmak, farklı ifade biçimlerini birbiri karşısında tartarak yetkinlik sınırlarını aramak, hemen hemen unutulup bir kenarda kalmıştı.

Bu atmosfer içinde şiire adım atan gençler, Türk şiirinde gelişen değerler ile yeni karşılaştıkları teoriler arasında bir tercih geliştirmek, hatta şiirimizi başka bir şiir aynasında değerlendirmek değil de o teoriler çerçevesinde sigaya çekmek

zorunda kaldılar.

Şiir, "*gönülden gönüle olmak*" arzusunu büsbütün terketmiş, "*tek insanın tek insana konuştuğu yerde teşekkül etmek*"ten adeta uzaklaşmış, buna karşılık; *belirli insan topluluklarının anlık duygu bombardımanına tutulduğu "merkez"*e taşınmıştı. Bu durum, şiirin biçim almasını etkiledi. Şiirin biçimi, "duyum tarzının ifadeye kavuşmasındaki yetkinlik" olmaktan ziyade, hitap edilen topluluğun gündelik beklentilerini kollamaktaki başarıyla ölçüldü.

Genel olarak, şiirin biçimlenmesinde belirleyici etken, ya kökleri ve kaynağı üzerine titreyen bir bilinçte yoğunlaşır ya da hedefleri ve amaçları ön plana alan bir tutumda toplanır. O bilinç ve tutum aynı sarmal eksen üzerinde birbirini etkileyerek şiir formunun oluşmasına birlikte katkıda bulunabilir, böyle bir sarmal eksenin aynı şairde izlenmesi mümkündür. Ancak, şiirin kaynağı üzerine titreyen bilinç ile somut amaçları önceleyen tutumu göz önüne alır ve enerjinin toplanma merkezi olarak, tek tek değerlendirirseniz, bunların birbiri yerine geçebilecek denklikte olmadığını görürsünüz.

Mevcut herhangi bir topluluğa ilişkin somut ve güncel hedeflerin şiirin kaynağını, yani şairin bilincini kuşatacak ölçüde belirleyici olduğunu düşünelim. Böyle bir durumda, "*duyu öğeleri*"nin, amaca uygun kullanımında ustalaşmak, "duyumun kendisine sahip olmak"tan, yani "*bizatihi yaşantı*"dan önce gelir. O önceliğin davet ettiği şiddet ifadesinin egemenliğinden önce el üstünde tutulan ifade tekniği ise "*artistik yaratıcılık*" idi. Troçki'nin "Literature and Revolution" adlı eserinde, artistik yaratıcılık hakkında yaptığı tanımı, T. S. Eliot, kendi cümleleri ile yeniden ifade ederek şöyle aktarıyor: "Artistik yaratıcılık, sanat dünyasında oluşan yeni bir itici gücün etkisiyle, karmaşık bir yöntem kullanarak eski biçimleri tersyüz etmektir. Sanat, kelimenin tam anlamıyla bir hizmetçidir. Kendi kendisini besleyen bedensiz bir varlık değil, ayrılmamak üzere yaşama ve çevresine bağlanmış sosyal bir insan türevidir." Artistik yaratıcılık'ın ne anlamı, ne de 1970'li yıllarda şiirimiz üzerindeki etkisi bakımından bu ifadeye bir eklemede bulunmak, yani; bu sözleri o dönem için ayrıca yorumlamak gerektiğini sanmıyorum.

"Artistik yaratıcılık"ın önem kazanmasıyla birlikte "*hüner göstermek*" ve "*ajitasyon*" şiirsel ifade biçimi katına yükselmişti. *Empathy* yeteneği şiirin aktüalitesinde işe yaradı. Öyle ki, şiiriyle o dönemin karakterine bağlı olanların daha sonra ayakta kalabilmek için başvurdukları yol, temelde o tekniklere sarılarak yeniden bir görüntü elde etme çabasıydı. Başarı denilen durum ise başkalarına ait duyum öğelerinin amaca uygun kullanımında ustalaşmakta yatıyordu.

"Hüner göstermek", sanatın dünyasında her zaman varolmuştur. Muhatabı kollayan bir davranıştır ve bu haliyle, sanat katında hep "küçük" görülmüştür. Ajitasyon ise, kelimenin ve anlamın kötüye kullanılması demektir. Sanat katında ona hiç yer verilmemiştir. Sınırları şiirin dünyasıyla kesişmeyen beklentilere uyarlamanın şiir dilini dejenere ettiği, "şiirsel yaratıcılık"ı zayıflattığı ve belli bir katmanda ortalama ürünlerin bollaşmasına yol açtığı, 1950'lerdeki açılımın ardından gelen sulandırıcı süreç boyunca en açık biçimde görülmüştür.

Beri yanda, şiir dünyasının devleri, ustaları, yol açıcıları ve onlarla aynı yolda (isterse tek bir olsun) adım atanlar, her zaman şiirin kaynağı üzerine titreyen bilincini yansıtmıştır. Çağını ve dönemini yansıttıktan başka, bugün için zenginlik sağlayan, yarın için de aynı fonksiyonu sürdürebileceği düşünülen eserin, "yazıldıkları dönemin somut ve güncel beklentilerine uyarlanmış zihinlerin verimleri" olduklarını kim söyleyebilir? Şiir dünyasındaki dev eserlerin yazılmasının, onların ortaya çıkması için gerekli bütün şartların bir araya toplanmış olmasıyla, yani bir tür "mutlu rastlantı"yla da açıklandığı gerçektir. Yine de, şairlerin kendi çağındaki şartların farkında olarak verim içinde bulunmasıyla, günlük somut beklentilere uyarlanmış olması, hiçbir zaman eşdeğer sonuçları ortaya çıkarmış değildir.

Sanatta ilerleme ve gerileme olmayacağını belirtmek, bir anlamda eserin teoriden önde durduğunu ifade etmektir. Çünkü, sanatta en üst sınırları belirleyen, çerçevesi en yetkin biçimde çizilmiş teori değil, en üst makamdaki eserin ortaya koyduğu ve gösterdiği seviyedir. İnsan yetkinliğinin vardığı seviye bir eserde bir kere somutlaşmış ise artık o seviye, geriye dönüşsüz olarak şu fani dünyada "*var*" demektir. Alt sıralarda eserler yazılması, o seviyeyi

aşağı çekmez. Böylelikle sanatta ilerleme ve gerileme olmaz. İkinci elden şiirler yaygınlaştığı zaman, o seviyeyi alt sıralarda bir yerlerde tarif etmek zorunluğu doğmaz. Buna karşılık; herhangi bir saha ve seviye bakımından, insan algısındaki yeterliliğin ve yetersizliğin yaygınlaştığı dönemlerin varlığı bir gerçektir.

Güdümlü edebiyat anlayışının şiiri kuşatıp alabildiğine işlerlik kazandığı dönem, "patlama" olarak nitelenebilecek bir üretkenliğe kapı açtı. Ama aynı oranda besleyici karaktere sahip bir verimliliği sağladığı söylenemez. Görece bir yaygınlaşma görüntüsünün ardında, algılamadaki yetersizliğin yaygınlaştığı ve şiirsel algı tarafından belirlenen alanların ne kadar daralmış olduğu da ancak o atmosfer dağıldıktan sonra anlaşılabildi.

Ortaya çıkan verimlere örnekler bazında yaklaşmayarak, içinde oluştuğu atmosfere eğilmek, biraz da şiir algısının maruz kaldığı koşulları gözden geçirmek demektir. Bu ise, şiirin hangi koşullar altında ve hangi koşullara rağmen var olduğunu görmeye çalışmak isteğinin bir sonucudur. Aslında şiir algısının asıl enerjisi ve doyumu o dönem boyunca, hemen hemen bütünüyle, insanın "mahremiyet"inde yeşerebilmişti. Öğeleri ödünç alınmış "şimdi" duygusu içinde ortaya çıktığı halde yeni şiirimizdeki ifade biçimlerinden en az biriyle "geçimli" görünen ya da son yıllarda belirginleşmiş şiir algısında yer almasını sağlayacak nitelik taşıyanlara bakarsanız, bunların bile az ya da çok, "*mahremiyet*"e sahip örnekler olduğunu görürsünüz.

Şiirimizde, mevziî parıltılar halinde görülüp son on yılda belirgin sahalarda yaşanan ve göründüğü kadarıyla yüzyılın sonunu belirleyecek olan değişimin ve alttan alta süren oluşumun kökleri, karakterindeki çok küçük bir bölüm bakımından, o atmosferin dağılmış olmasıyla açıklanabilir. Zira, abartmaya dayalı söyleyişin yaygınlığı altında şiir dilinin kuvvetten düşmesini bir gürültü perdesi ardında saklayan atmosferin dağılması, yirmi yıl boyunca büyüyen kartopunun toprağı beslemek üzere erimeye terk edilmesi anlamını vermedi, artık ihtiyaç duyulmayan abartmalardan vazgeçilmesi şeklinde oldu.

1980'den beri şiire ilginin canlı olduğu yerlerde "tepki duygusu"

belirleyici konumda bulunmaktadır. "Tepki-karşı tepki" biçimindeki işleyiş gözden düşüp etkili olmayacağı alanlara çekilmiş durumdadır. Oysa birkaç kuşak boyunca, genellikle en yakın kuşağa yönelik olarak ortaya çıkmış olan "tepki duygusu", şiirdeki dönüşümleri açıklamak için en uygun veriler sağlamıştı. Son yıllarda bu duygunun en ağır dozda görüldüğü yerler, vaktiyle bir tepki ürünü olarak ortaya çıkmış olup da şiirin girdiği yeni mecrada tutunmaya çalışanların, en yeni filizlenişlere yönelik itirazlarla yüklü yazılarıydı.

Şiirdeki yeni filizlenmenin parıltılarını yansıtan gençler ise, artistik ifade ile şiir dili arasındaki dengenin yeni baştan kurulma sürecindeki kararsızlık ve sarsıntıyı uzun süre yaşadı. Bu süreçte, "duyu öğeleri" ile "duyum" arasındaki bağlantının niteliği, arandığı kadar eksikliği hissedilen bir durum olarak "*keşifçi*" bir tutumun uyanmasına yol açtı. Bu uyanışın davet ettiği konuları başlıklar halinde vermek, ilgiler ağının çok geniş bir sahayı işaret ettiğini gösterecektir: Modern şiir dili ve onun öğeleriyle yeni baştan tanışlık sağlama girişimi, geleneğe uzanma isteği, yüzyılımızdaki şiir birikimine hem genel olarak bilgilenme bakımından hem de şair bazında yaklaşım sağlama çabaları vs. vs. Bunlara bağlı olarak da her kuşağın şiirinden getirilen farklı esintilerin, aynı zaman dilimi içinde, gençlerin deney yüklü ürünlerine yansıması. Bütün bunların belli bir süreçte toplanmasının geniş bir sahayı ve zenginleşmeyi hatırlattığı bir gerçektir. Ne var ki; bu yoldaki yaklaşımların büyük bölümünün göz ucuyla yapılan bakışlar ve el yordamıyla girişilen yoklamaların ortaya çıkardığı ürünlerde yansıdığını belirtmemiz gerekir.

Şiirde yansıyan ve estetik tercih taşıyan çabalara gelince; bunlar, yeni bir şiir dili edinme yolunda asıl katkıyı sağlamış, ama şu gerçeğin her zaman olduğu gibi bugün de geçerli olduğu gözler önünde bir kez daha belirmiştir: *Genel kültürel seviye ve onun standartları her zaman hükmedicidir*. Genel standartları aşan niteliklere sahip çalışmalar, olsa olsa ufukları ve rafine çizgileri besleyebilir. Bunların etkisi, yapıldığı günlerde görülse bile standartların hükmedici karakteri değişmez. Dolayısıyla hükmedici nitelik taşımaları, sahip olduklarının standartların bir

öğesi haline gelmesine bağlıdır. *Yüksek seviyedeki işlerliğin yaygınlaşması da, genel standartların yüksek değerlerden oluşmuş olmasıyla mümkündür*.

1965-80 yılları arasında, estetik bakımdan köklü bir değişiklik önerisi ve bütün enerjinin tek bir kanalda toplanması isteği vardı. Aslında, bu önerinin bilinçli bir tercihe sahip bölümü ilk birkaç yıla toplanmış ve atılımdan öteye geçemeyen bir girişim halinde kalmıştı. Daha sonra aynı çizgi üstündeki hareket, aynı karakterlerdeki atılımın birkaç kez tekrarlanması anlamını verdi. Oysa, köklü değişiklik isteği, değişmesini istediği yerde oluşan boşluğu karşılayacak oranda yorumlar sağlayabildiği ölçüde geçerlilik kazanabilirdi.

Bu çizginin dışında ve ardından gelen süre boyunca ise, yeni ufuklara uzanma gereği ortaya çıktığı kadar, geriye doğru her şeyi yeniden yorumlama arzusu uyandı. Cumhuriyet dönemi şiirine bir çırpıda bakışlar, orta seviyedeki ürünlerin yön verdiği kırılmaların kısa süreli ve çok sayıda olduğu kadar üstüste yığılmış bulunduğunu, son yüzyılda yazılmış ve okunmuş pek çok önemli eserin, aslında "*sindirilmeden atlanmış*" olduğunu gösterdi. Güncelliği oluşturan şiirlere bir çırpıda bakıldığında ise, güçlü ve zayıf örnekler üzerine dağılmış niteliklerle ve her şeyin birbirine karıştığı bir tabloyu oluşturan çeşitlenmeyle yüzyüze gelindi. Bir karmaşa ortamında şiir algısının önünde açılan yeni alanlar ve ufuklar, onları karşılayacak derinlikte bir verimliliğe ve yorum imkânına bağlı olarak geçerlik kazanıp standartları sarsabilir. Bütün ayrıntıları bir arada görmek isteğiyle topluca bakan ve bütün öğeleri eşit ağırlıkta bulmak isteyen bir göz, aslında bir karmaşanın etkili olduğunu gösterecektir.

Bir yoğunlaşmayı, bir oluşumu tarif etmek de, karmaşayı aşarak anlama çabası da sınıflama yapmayı gerekli kılabilir. Edebiyat tarihimizde, "*tanzimat*", "*meşrutiyet*" gibi, siyasal dönemlerle paralellik kurma yolunu seçenlerin yaptığı, "*fecr-i âti*", "*yedi meş'ale*", "*beş hececiler*" vb. gibi grup belirtmeyi tercih edenlerin kullandığı adlandırmalara rastlanıyor. Bunlar, batı dünyasında görüldüğü şekliyle edebiyat ya da şiir akımlarının nitelenmesine tıpatıp benzer yolda ortaya çıkmamıştı. Estetik tercihi yansıtmada yeterli olmadıkları ve üstünde durulmaya değer şairlerin tek tek yorumlanmasında zorunlu verileri yeterince sağlamadıkları görüldü. Yine de, dönüşümleri açıklayıcı nitelikleri bakımından edebiyat tarihlerinde yerlerini aldılar.

1960'dan sonraki süreçte, toplum kesimlerinde meydana gelen ayrışma ve bu ayrışmanın barizleştirilmesine duyulan ihtiyaç, "*şair ben*"e kabaca yapılan tasniflerde anlam verilmesinin yeterli görünmesine yol açtı. Akım iddiasındaki çizgileri nitelemek üzere kullanılan kelimeler, daha çok bir gruba ya da toplum kesimlerinden birine mensubiyeti belirtmek amacına hizmet etti. Edebiyat tarihlerinde ve son otuz yılda yazılmış, edebiyat ortamı ile ilgili yazılarda rastlanabilecek nitelemeler çoğunlukla, kabaca yapılan tasnifteki "*kategorik ben*"i göstermek amacıyla kullanıldı, bunlara yüklenen anlamlar dolayısıyla bir şairin kişiliğindeki bütünlüğü ifade eden "ben"i tanımlamak bakımından yeterli veri oluşturmaya uzak kaldı. Bazıları geçici bir etiket olarak, bazıları da "karşı grup" tarafından ve karşı grubun vurguladığı anlamda kullanılmış sıfatlar estetik tutumdaki "kendine has"lığı yeterince yansıtmadığı ve özellikle tek başına ele alınması gereken şairleri yorumlarken yanıltıcı olabileceği için, bunlar üzerinde durmak istemiyorum. Böyle bir girişim, o tür adlandırmaların hangi şartlarda ortaya çıktığını, ne yolda kullanıldığını ve güncel anlamları dolayısıyla nerede yetersiz kaldıklarını tek tek irdelemeyi gerektirirdi. Buna girişmemenin bir eksiklik olmayacağını düşünüyorum. Zaten, tek şair bazında ya da belirli eserler üzerinde yapılacak çalışmalarda hem bu adlandırmalara anlam verip içeriği hakkında görüş geliştirmek, hem de bu yolla, topluca görünümdeki karmaşayı aşmak güç olmayacaktır.

Şiirimizdeki eğilimlerin günümüzde sergilediği karakteri tanımak için şair bazında çalışmalara, dünden daha fazla bugün ihtiyaç vardır. Çünkü, karakter belirleyici öğeler belirli şairlerin çalışmalarında toplanmıştır. Yine de eski kanatlarla kurulan ilişkinin niteliğine bakmak, bir ön fikir verebilir. Aslında, şimdiki eğilimler eski kanallardan birine bağlanmayı ve bir "devam" biçiminde algılanmayı yeğler görünüyor. Oysa otuz yıl öncesine kadar şiirdeki her kırılmaya aynı zamanda "başlama, başlangıç yapma" olarak bakmak eğilimi egemendi.

Günümüzde, hemen hemen bir karmaşa biçiminde yansıyan tabloda üç eğilim seçilebilir durumdadır.

Bunlardan ikisini tanımak için, eski kuşakların hedefi olan batılı şiire ulaşma arzusunun uzun süre, "*modern dünyanın sundukları ile yetinme*"nin geçerli olduğu bir alanda işlediğini göz önüne almak gerekiyor. O zamanların tartışma konusu ana ayırım "doğu-batı" ekseninde idi. Batı dünyasındaki şiire henüz, tek bir

ırmağın akışı gibi bakılıyordu. Zaman içinde, modern dünyanın sunduğu değerler hakkında, batı dünyasında ortaya çıkan görüş ve yorum farkları, şiirimizi etkiledi, böylece, batılılaşma süreçlerini taban alan sahada iki ayrı karakterli kanal oluştu.

Bunlardan biri, şiirimizdeki modernleşme sürecinin aşamalarına saygıyla bakan, temel vurguları kabul eden ve yüzyıllık verimler toplamını başlıbaşına edebi bir zenginlik sayan çizgide gelişti. Diğeri ise, eski şiirimiz karşısında modernleşmenin geçtiği yolları kabul ettiği, ama işleyişine 1960'lı yıllarda gözde tutulup popüler hale getirilen perspektife göre yorumlamak ve bu amaçla şiirimizdeki her kırılmayı yeniden tanımlamak istediği bir yoldan gitti.

Bu iki kanaldaki genel eğilimi açıklamak için 1930'lara kadar geldiği şekliyle "doğu-batı çatışması"nı göz önüne almak şart değildir. Batılılaşma ve şiirdeki modernleşme süreçlerinin ortaya çıkardığı dalgalanmalara "kendi içinde" bakarak ve o süreçteki ürünleri "kendi içinde" yorumlayarak da açıklayıcı bir sonuca gidilebilir.

Günümüz şiirini etkileyen bir başka eğilimi *asıl karakteriyle* tanımak için, Türkiye'deki batılı sanat algısının batılı olmayan hayat algısı ortamlarından geçerek geldiğini göz önüne almak gerekiyor. Batılı olmayan hayat algısı eğitimde yer almamış, böylece modern şiir kalıpları içinde ifade edilmesi de uzun süre ya "kabul edilemez" ya da "tartışılır" bulunmuş idi. Oysa yeni edebiyatımız, "doğu-batı ayrımı"nın önemsizleştiği yerlerde bile, bu denklemdeki çatışmaya duyarlıkla bakmanın hiçbir zaman kaybolmadığını gösteren örneklerle doludur. 1950'lerde şiirimizde başlayan açılım, doğulu tarzdaki hayat algısının modern şiir dili içinde ifade edilmesi için yeterli imkânları sağladı. İfade kalıpları ve uygun kelimeler bir kere belirince, bu tarzda bir çizgi de oluşmakta gecikmedi. Halk içinde yaşayan kimi duygular bu yoldaki örneklere aktı.

Böyle bir kanaldan söz etmemize imkân veren, yani yapı ve *karakter oluşturucu* nitelikteki şiirleri açıklamak için modern şiir dilinin ve tekniklerinin sunduğu imkanları göz önüne almak gerektiği kadar, kısmen gelenekçi eğilimlerin ilgi sahalarına, kısmen eski şiirimizin dünyasına bakmak, özellikle bazı eserler açısından klasik İslam kültürü ve sanatına yabancılığın kırıldığı bir yaklaşım edinmek gerekiyor.

Çerçevesi böylece çizilebilecek üç kanal ve onu sarıp

sarmalayan karmaşa ortamıyla birlikte, yüz yıllık edebiyat varlığımız açısından belli bir "son"a geldiğimizi söyleyebiliriz. Şiirin alanı bir organizma gibi işler. Başlangıç tayin etmek de sonlama tasviri yapmak da her zaman risklidir. Ancak başlangıç belirleyici öğeler oluştuğu ya da bir sonlamaya yol açacak nitelikler ortaya çıktığında, bunları zamanında görmek de risk aş[l]abilmenin önemine sahiptir. Gerçekten, dün itici güç olan öğelerin çok büyük bir bölümü, bugün uyarıcı ve besleyici nitelikten uzak kalmış durumdadır. Topluca varılmak istenen hedefler önemini yitirdi. En yakın akımlar bile hızla eskidi. Bundan yirmi beş yıl öncesine kadar, yeni şiirdeki bütün kuşakları, yaşanan hayatın bir parçası olarak; yani, "bugün" üslubu içinde anlatan yazarlar vardı. 1930'lardan başlatabileceğimiz kuşakların "hatıra değeri" günlük hayatımızın parçası olmaktan birdenbire çıktı. On yıl önce tartışılan dönemi "geçmiş" haline getiren oluşumlar yaşandı. Artık, yeni oluşan değerlerin anlamını etkileme gücü kalıcı eserlerin açtığı ufuklarda ve eserlerden massedilerek gelen ne varsa, herhalde ancak onlarda bulunabilir. Bugüne kadarki değerlendirme ölçütlerinin, alışılmış, yerleşmiş ve kalıplaşmış olduğu bir sahada toplandığı görülüyor. Böylece o ölçütlerin anlam alanı, kazanılan yeni değerler bakımından, açıklayıcı olmak yerine, kanıksanmış olmanın cansızlığını sergiliyor.

Yüz yıllık verimleri merkeze alarak bir "yeni edebiyat kültü" oluşturmaya çalışan Selim İleri, bir yandan da edebiyatın ölüp ölmediğine dair soruyu sık sık sordu. Yeni edebiyatımızdaki unutulmuş kimi konular ya da anılması gereken kimi yazarlar hakkında gözlemlerini aktaran yazar, her fırsatta kötümser bir tablo çizmek gereğini duydu.

1980'den sonraki sürecin ilgi çekici modalarından biri, bazı romanları ve romancıları merkeze alarak gelişen tartışmalardır. Eski kuşaklardan kimi romancılar değişik vesilelerle anıldı. Eserlerinin gündeme getirilmesi önerileri yapıldı. Bu moda içindeki tartışmaların asıl dokusunu oluşturan ise önce Oğuz Atay ve Adalet Ağaoğlu'nun, sonra bir ucundan Bilge Karasu ve özellikle Orhan Pamuk'un eserleri hakkında yazılanlar oldu. Ondan önceki otuz yıl boyunca, edebiyat dünyasında karakter belirtici kavramlara ilişkin çalışmalarda, şiir dünyasından alınan modeller daha önde yer tutmuştu. Sözünü ettiğimiz tartışmalarda ise, romancıların çalışmaları şiir dünyasındaki verimlerden

bağımsız olarak ele alındıktan başka; edebiyatı edebiyat yapan niteliklerin bu bağımsızlıkta aranmış olması dikkat çekiciydi. Öyle ki; bilim adamlarımız yazdıkları bir dizi denemede, klasiklerin dünyasıyla benzerlikler kurarken, geleneksel temaların izlerini yeni anlatım biçimleri içinde de ararken, hatta edebiyat dünyasında yüksek seviyedeki işleyiş ve durumların ortaya çıkardığı kavramları açıklarken modellerini roman dünyasından aldılar. Bu durum, şimdiye kadar görülen ve alışık olduğumuz, her zaman şiiri önde tutan yaklaşımdan gizli bir ayrılışın var olduğunu açığa vuruyordu.

Şiir ortamının hâlâ "amatörlük kültü"nün isteklerine göre biçimlenmiş tartışmalara sahne olması bizce, bu ayrılışın sebeplerinden biridir. Her eğilimde birden başgösteren amatörlük kültünü aşma çabasının ve filizlenen yeni değerlerin genel standartları etkilemesi ise yavaşça aydınlanan bir süreçte işlem imkanına sahip olabilmiştir.

Şiirimizi oluşan ve büyük bir ihtimalle yeni yüzyıldaki ilk atılımlara karakterini verecek genleri taşıyan değişim ve dönüşümün bir özelliği, ilk kez bir "*moda*" çıkarmamış olmasıdır. Bugüne kadar şiirdeki değişim, dönüşüm ve kırılmalar ya kısa süreli bir moda oldu ya da moda olarak görülebileceği bir dönemden geçti. Oysa on yıldan beri bütün moda çıkarma girişimleri başarısızlıkla sonuçlandı. İlk kez modalaşmayan, modalaşma girişimleriyle yakınlık kurmayan ve modalaşma isteklerine direnen karakterdeki filizlenmelerle başlamış bir değişim yaşanmaya başladı.

Modadan uzak kalmaya yol açan sebeplerden bir bölümü, şiirin bütün dünyada "gözden düşmüş" sayıldığı bir süreçten geçilmekte oluşuyla açıklanabilir. Gözden düşme, şiire ilginin azalmasına sebep olduğu gibi, doğal olarak ona yakınlık duyanların da biraz olsun "kılı kırk yarıcı" ve "ihtiyatlı" davranmasına zemin hazırlamıştır. Bizde ise özellikle son dönemde, şiir algısını yeniden tanımaya çalışmak, şiire şiir olarak bakma isteği ve kişisel olarak zevk sahibi olmanın öneminin kavranması, eserin teoriden önce geldiği tezini anımsatmış ve bütün bunlar, şiirle kurulan ilişkinin "*kuvvetli*" olmasına baktığı kadar "*sıhhatli*" olmasına da özen gösteren bir bilincin uyanmasına yol açmıştır. Böylelikle, tomurcukları kısa yoldan bir teoriye ve bir tarife bağlayarak moda çıkarma alışkanlığı, önünde yürümeyi göze alamayacağı bir mesafe bulmuştur.

İçinde bulunduğumuz dönemde şiire yeni başlayan ve henüz otuz beş yaşın altında bulunan gençler, "amatörlük kültü"nü şiirde ve şiir üstüne düşünmede sırtlarından atmak için çaba gösterirken, şiirin "insanın insana hitap ettiği yerde teşekkül etmesi"ne tanıklık ettiler. Şiir diline yeniden biçim verme ve ona içerik sağlama yolunda, sancılarıyla perdelenmiş bir bilinç uyandı. Bu bilinç, kişisel olarak bir zevke ve bir tercihe sahip olmanın önemine dikkat ettikten başka; *ayırdetme hassası*'nın bütün bunların temelinde yer almasındaki değerin anlaşıldığı alanlara ve ufaklara yöneldi.

modernizm'e kuşbakışı

Modernleşme sürecindeki şiirimize bakarken, her kanalda içten içe adım adım gelişen değerleri, modernist tutuma destek vermiş olsun olmasın, anlam taşıyan öğeleri yüz şiir verimimizden süzerek çıkarmak, onları tanımanın en emin yoludur.

Şiir hakkındaki çalışma, yöntemi ne olursa olsun, şiir veriminin kendisini, yani metni gözden uzak tutmayan bir yolda olmak zorundadır. Metinleri özgün yapısına uzak durarak yalnız tanımlardan yola çıkıp yeni tanımlar üretme yoluna girmek, şiirin büsbütün dışında kalma tehlikesini barındırdıktan başka; yaşadığımız günlerdeki gibi henüz tanıma kavuşmamış değerlere sahip dönemleri kavramada güçlüklere sebep olur.

Bununla birlikte, modernizmin hangi temellere ve yönsemelere sahip olduğunu ve Türk şiirindeki modernleşme sürecinin hangi mantığın iticiliğinde ya da gölgesinde işlediğini hatırlamakta yarar var.

Geçen yüzyılın sonunda, şiirimizde modernleşmenin zorunlu olduğunu hissettiren bilinç, temel arzusunu "*yenilenmek*", "*modernleşmek*" gibi kavramlarla değil, "*Avrupalı olmak*" kavramıyla belirtmeyi tercih etmiş idi. Amacı ortaya koyarken bu kavramlardan hangisinin tercih edildiği, gidiş tarzını ve gidilecek yolu belirleyici önemdedir ve bunun böyle olduğunun tanığı şiirimizin modernleşme sürecindeki örneklerde bulunabilir.

Hayatımızda olduğu gibi şiirimizde yeni bir yola girmenin zorunlu olduğunu hissettiren bilinç ile şiirin yenilenmesine önayak olan bilinç hiçbir zaman bütünüyle örtüşmemiş, aralarında varolan bir çelişkiyi sürdüregelmiştir. Birinci sıradaki şairlerimiz "batılılaşma"ya, hiçbir zaman siyaset adamlarının verdiği anlamı vermemiştir. Tarif ederken aynı kelimelerde birleşilse bile "Avrupalı olmak" kaygısının şairlerimizle siyaset adamlarında aynı vurgu üzerinde yoğunlaştığı söylenemez. Bu vurgu ayrılığına, belki en "batıcı" şairlerimizi bile dahil edebiliriz.

"Modern Türk Şairi" sıfatının kullanımını, altı ciltlik "*History of Ottoman Poetry*" müellifi Gibb'in, Muallim Naci hakkında yazdıklarına kadar götürebilsek bile, şiirde modernleşmeye önayak olan bilinç 1950'lere kadar, hedefini "Avrupalı olmak" terimiyle belirleyen bir ortamda bulmuştur kendisini.

Yaşayan tarihin dışında kaldığı düşüncenin uyanması, onun içine girmek isteğini de uyarır. Tarihî yapılanmadaki konumlarını tatmin edici bulmayan ve yaşayan tarihin dışında kaldıkları

hissine kapılan ilk kuşakların isteği "yaşayan tarihe katılmak" oldu, modernleşmek" değil. Namık Kemal ile Rimbaud'un çağdaş olması ya da benzeri çağdaşlıklar, anlamı bakımından yanyana konulamayacak rastlantılardır.

Çağdaş olmak, entellektüel bir hareket ya da atmosfere dahil olmak demektir. Bu anlamdaki çağdaşlık sadece aynı yapıyı oluşturma yarışına girenleri kapsamaz, tam aksine, bilerek o yarışa girmeyenleri, o yapıya mesafeli duranları, aradaki mesafenin farkında olanları, hatta o yapılaşmaya meydan okuyarak aradaki mesafeyi de işlerlik alanı haline getirenleri kapsar.

Çağdaşlığın "Avrupalı olmak"la tarif edilen dönemi, aradaki mesafeyi kapatılması ya da işlenmesi gereken bir alan olarak görmemiş, onu kahredici bulduğu kadar (mümkünse öldürücü dozda bir zehirle) yok edilesi bir mesafe olarak görmüştür. Bu bakımdan Yahya Kemal ile Ahmet Haşim'in "modern"liğini, "Avrupalı olmak" isteğinden ayrı olarak değerlendirmek gerekir. 1930'lara kadar şiirsel ritimde sağlanan başarı ve atılım, Fransa'da iki kuşak önce yapılanların yetkin ellerde gerçekleşmesini içermiş, modern şiirde "eş-zamanlı sürece katılma" 1950'lerden itibaren gözle görünür hale gelmiştir. Dikkat edilmesi gereken nokta, aynı tarihlerde belli bir yaygınlaşmanın görüldüğü, yani okurların da "*eş zamanlı sürece katılma*"ya dahil olduğudur.

Şiirde modernizm, sanayi toplumunun ortaya çıkış sürecinde, hayatın geleneksel tarzda algılanmasının yetersizleşmesiyle ortaya çıktı. Bütün insanlık tarihindeki yaşama şartlarının değişmesinde, en keskin dönüşümü sağlayan rollerden birini sanayileşme oynadığına göre, modern şiirin sanayileşmeye paralel bir süreci izlemiş olması, anlaşılabilir bir durumdur.

Geçen yüzyılda maddi alanlardaki değişimler, değişik gelenek ve göreneklere sahip insanların, birbirine uzak uç sınıfların şehirlere akması, bir arada yaşamaya başlaması ve böylece birbirlerinin yaşama biçimine tanık olması, modern şehir hayatının sergilediği karmaşanın başlangıcını doğurmuş idi. Baudelaire ve Rimbaud'un verimleri hem bu karmaşayı yansıttı, hem de kendisine bir dünya kurarak şiir yoluyla bu karmaşayı aşma çabasını getirdi. Yani, modern şiir yeni yaşama düzeninin eleştirisini başlangıçtan itibaren daima bağrında taşıdı. Bu yoldaki eleştirel yaklaşım bizim şiirimizde de olmuştur.

Başlangıçta toplum hayatının reddedici karakterlerdeki duygusunun yansımasından ibaret olan eleştirel yaklaşım, "Avrupalı olmak"ın amaçları yüzünden, hesaba katılmaması gereken bir durum sayılmıştır. Çünkü "Avrupalı olmak" arzusu, bir bütün olarak hedefine aldığı modern yaşama biçiminin eleştirilmesine uzun süre iyi gözle bakmamıştır. Şiirimizde, modern yaşama biçiminin eleştirel bir bakışla ele alınması, modern dünya şiirinin bu anlamdaki deneyimleri tanındıktan ve her halde 1960'lardan sonra, kısmen meşru görülebilmiştir.

Hayatın modern tarzında algılanışın tarihi, insanların doğaya bakışında ve insan hayatının doğa ile ilişkisine anlam vermedeki değişikliklere paralel bir tarihtir.

Rousseau 19. yüzyılda gözle görünür dünyayı yorumlarken kendisini harekete geçiren kuvvetlerden soyutlanarak tek başına ele alınan bir akla dayanmayı ve bilimsel bir açıklama yolunu tercih etmişti. Modernleşen dünyada o dönemin görüşü, dünyaya tanrısal iradeden kopmuş insanın biçim vereceği, şeklinde belirmiştir. Bu durum, doğadan derece derece kopmayla birleşmiştir. Daha sonra Darin'in, Freud'un yorumları doğadan kopmuş insana hareket noktası olabilecek yorumları getirmek olmuştur. Modern şiirdeki insan karmaşası ve çatışmanın o düşünürlerin ortaya koyduklarıyla açıklanması herhalde bu sebeptendir. Oysa, modern hayatın, üstünde durmaya değer önemde gördüğü ve modern şiire yansımış bulunan "*bölünmüş bilinç*", aslında değerler çatışması temelinde dayanan tragedya'dan yola çıkarak açıklanamaz mıydı? Bölünmüş bilinç kübizmde, dadaizmde ve sürrealist öğelerde kişiliğin bir yansıması olarak yeralmış ve modern şiirde modern öncesi hayat bütünlüğüne yönelik özlem hiç kaybolmamıştır. Modern dönemde, modern-öncesi dönemdeki şiirle hiçbir ilişkisi bulunmadığı şeklindeki açıklamalara şurda burda rastlayabilirsiniz. Büyük bir ihtimalle, modern hayata partizanca yaklaşımın ortaya çıkarmış olabileceği böyle açıklamalar, modern dönemdeki şiir verimleriyle doğrulanmadığı gibi, akıl çağından önce insanlarda akıl bulunmadığını söylemek kadar gereksiz bir aşırılığı yansıtmaktadır.

Sonunda, doğa ile ilişkimizin yeniden gözden geçirilmesi gereği ortaya çıktı. Bu konuda modern dünyanın başlangıcında ortaya konulan görüşlerin teorik olarak bizi getirdiği noktada değil, hayatımızı etkileyecek ölçüde vardığı hissedilen tahrip sonunda,

doğanın zorlamasıyla oldu bu. Bizce, insan-doğa ilişkisi hakkında geliştirilecek görüşler modern dönemin şiiri içinde, kendisine kaynak olabilecek nitelikler bulabilecektir. Bu yolda yeni görüş oluşturma çabaları modern şiir dilinin aşılmasını ihtiva etsin etmesin, doğaya bakışımıza bugünkü sınırlarını getirmiş olan düşünürlerin doğa ve hayat yorumlarını, kısmen de olsa aşılmasını gerektirecektir.

Romantizm'in, modernliğe geçişte ilk önemli adım olduğunu söyleyen Enis Batur; "Romantikler, aslında son klasikler olarak konumlandırılabilecek ölçüde pre-modern, ilk modernler sayılabilecek ölçüde post-klasik bir yerde duruyorlar.", diyor. Gerçekten romantizm, modernizmin başlangıcına bakarken de, geçirdiği aşamaları değerlendirirken de göz önüne alınması gerekli bir yere sahiptir. Romantizm, modernizm sürecinde ortaya çıkan "bölünmüş bilinç"i yansıtmaz. Romantikler doğadan koptukları bir alanda değildir ama romantizmde ilham döner dolaşır, şairin kendisinde toplanır. Dıştaki ilham, şairin kendisini tasarlaması haline gelir. Bu durum, doğadan kopmuş olmayı gerektirmese de, insanın doğadan ayrı olarak yorumlanabileceği bir yoğunlaşmaya birlikteliğin dışında yorum yapmaya elverişli bir konum'un belirmesi demektir. Bu da modernizm'in önerdiği "*şairin özerkliği*" tanımına yaklaşmış olmaktır. Ona aykırı degildir.

Eski şairlerin esrimesi "*ilham*" kelimesiyle açıklanıyordu. İlham içte belirir ama şairin dışında bir yerden kendisine gelir. Modern dönemde, şairin uyarıcısı bir tür "*enerji*" olarak tanımlandı. İlham inkar edilmediği yerlerde de fazla vurgulanmadı ve daha çok eski şairleri açıklarken kullanıldı. Şairin özerk olarak ele alınması uğruna modern şairdeki enerji'nin kaynağı üzerinde pek durulmadı. Geldiği bir yer bulunup bulunmadığı vurgulanmadı. Şiir hakkındaki çalışmalar, daha çok enerji'nin işleyişi üzerinde yoğunlaştı. Bu saha ise, modernizm'in üstünde çokça durduğu "*şiirin dili*"nden başkası değildir.

Modern sanatçının romantiklerden ayrıldığı nokta, sanatı üstüne düşünmeyi kendi-bilincine sahip olmakla eşdeğere saymasıdır. Şairin özerkliği ile bilincin bölünmüşlüğü ve bütünlüğü üzerine eğilmek bu tutumu kolaylaştırmıştır.

Modern şiirin özellikle İngiliz dili içindeki süreçlerinde teknik üzerinde çok durulmuştur. Geçmişe bakarken bile, muhtevadan çok teknikleri araştıran Ezra Ponud'un bu alandaki çalışmaları, felsefi bir kuramı bütünleyecek genişliktedir. Modern şiirin bu

dildeki işleyişi, romantizmin verilerini göz önünde bulundurmuştur, ama romantizmdeki "*duygucu*"luğa karşı bir temel üstünde yükselmiştir. Yüzyılın başlarında İngiliz dilinde ortaya çıkan ve "modernizm" adını taşıyan akımın henüz sönmediği bir tarihte Ezra Pound'un hazırladığı bir antoloji var. "Confucius to Cummings" adını taşıyan ve kapsadığı tarihi sürece göre dar tutulmuş olan antolojide, "modern şiirin kurucularından biri" diye nitelenen şairin, Baudelaire'e, Rimbaud'ya, Goethe'ye ve İngiliz dilindeki Wordsorth'a yer vermemiş olması anlamlıdır. Avrupalıları da şaşırtmış olması gereken tercihin bu biçimde ortaya çıkması, Pound'un romantik duyguculuğa önem vermemesi ile açıklanabilir. Bu şairin yazdıklarında, kelimenin ilhama dayalı yönüne ağırlık verildiğine pek rastlanamaz. Benzeri bir biçimde Eliot'taki metafizik öğeler, metafîzik deneyimin kabarması olmaktan çok, modernist bir programın uygulanması gibi görünür.

Eliot ve Pound, modernist yaklaşımla yorumladıkları geleneği modernizmin köküne yerleştirme çabası içinde olmuşlardır. Eliot'un gelenekçiliği İngiliz diline sıkı sıkıya bağlıdır. Pound ise üçbin yıl önceki Çin'de yaşamış Konfüçyus'a uzanan geniş bir coğrafya ve tarih sahasındaki, birbiriyle bağlantısı (olan ve) olmayan verimlerden, karma bir gelenek oluşturmaya koyulmuştur.

Ruhsal patlama diye niteleyebileceğimiz, Fransa'da ortaya çıkan ve romantizmin mirasını hiçbir zaman bütünüyle bırakmamış olan sürrealizm açısından bakıldığında, Amerikan modernizmi oldukça kuru görünür. Modernizmin geç döneminde bu *ruhsal kuruluğu*, medeniyet karşıtı davranışlar göstererek, küçük grupların gelenekleriyle ilgilenip kültürü dışlayan tutumlar sergileyerek ve uyuşturucuya dayanan, bazen de önceden tasarlanmış ruhsal deneylere girerek aşmaya çalışanlar oldu. Bunlardan bir kısmı, post-modernizm başlığı altında anılmaktadır. Eğer post-modernizm'i modernizmden sonrası değil de "geç modernizm" şeklinde anlarsak, bütün bunların aslında modernizmin içinde cereyan ettiğini, ama artık modernizmin aşılması yolunda bir istek uyandığını düşünebiliriz.

Modernizmin başlangıç döneminde ortaya çıkıp yeni bir dil içinde şiiri güçlendiren değerler ile geç modernizm döneminde sergilenenler arasındaki farkın özü, biraz karmaşık bir cümleyle de olsa, topluca şöyle belirtilebilir: Şiirde modernizmin başlangıç

değerleri bir yanda modern dünya kavrayışının temelinde bulunan bilimsel buluşların mantığıyla, diğer yanda romantizmin canlı şiir mirasıyla akraba ve sanayileşen şehir yaşayışındaki karmaşaya bir cevap olarak doğmuş, bu değerlerin oluşturduğu modernizm zaman içinde tarif edilebilir hale gelip kemikleştikten sonra ise refah toplumu denilen modern hayat tarzının ortaya çıkardığı fantazyalara göre dallanmaya uğramıştır. Post-modernist öğeler, şimdiki durumuyla bu dallanmadan yansıyanlardır. Modernizmin, "şimdiki durum"u yücelten ama klasiklerdeki gibi yüksek sanatı amaçlayan bir tutumu olmuştur. Bu tutum, modern dönemin geliştirdiği bir sanat dalı olan romanda açık bir biçimde görülür. Son yıllarda ise yüksek sanata varma amacı zayıflamış olup yeni değerler, "şimdiki durum" ile tüketim toplumunun beklentileri arasında oluşmaktadır.

Modernizmin İngiliz dilindeki işleyişinde, "şimdiki durum"a fazla aldırmayarak geleceğe yönelik anlam ifade eden en önemli kırılmalar, romantik geleneğin değerlendirilmesi ve romantizmde anlamını bulan "*duygu öğesi*"nin kabarmasıyla ortaya çıkmıştır. Demek ki, romantizmin etkisi, modernizmin içinden geçip modernizm sonrasına doğru gitmektedir. E. E. Cummings ve Dylan Thomas'da bulunan metafizik itilimler, Amerikan modernizminin ruhsal kuruluğundan ve önerdiği yoldan gizli bir ayrılıştır. Kelimenin imge-doğurucu niteliği üstüne gelen ve etkisine devamlılık sağlayan metafizik boyut, modernizm sonrasına ilişkin bir tutumu gösterir. Bu da bizce, modernizmin tükendiği yerde bile kapı aralayabilecek bir niteliktir. Benzer bir niteliğin "küresel planda" işlendiğine ise, St. John Perse'de rastlarız. Metafizik öğe söz konusu olduğu zaman, Türk şiirindeki verimlerin zenginliğini ve sağladığı katkıyı hatırlatmamız doğaldır. Bunları kendi içinde değerlendirsek bile modernizm aynasında incelemenin bir güçlüğü vardır. Bu güçlük, kültürel bağlam dolayısıyla her şiiri "dünya sahnesi önünde" ele almanın imkansızlığından doğan güçlüktür.

Modernizmin öteki dillerdeki işleyişi, o dilleri konuşan toplumlarda "*modernite*" kavramının taşıdığı anlama paralel bir süreci izledi. Modern Fransız ve İngiliz şiirindeki değerlerin tanınması ve aktarılması, bu süreçleri oluşturan çalışmalarda önemli bir paya sahiptir. Endonezya'dan Meksika'ya kadar hangi ülkeye ait bir şiir antolojisine baksanız, birbirine yakın örneklerin aktarıldığını ve benzer tanımların yapıldığını, bütün bunlar

yapılırken de belli bir seviyenin tutturulmuş olduğunu görürsünüz. Seviyede görülen bu ortak başarının sebebi, modern şiirin her ülkedeki okurları doğrudan doğruya ve aynı biçimde etkilemesinden çok, modernizm'in tanımlanabilecek ve tanımlar içinde taşınabilecek kadar yerleşmiş, hatta "eskimiş" olmasıdır. İspanyol dilini ve Latin Amerika şiirini dışta bırakırsak, ekonomik bakımdan kenarda duran ülkelerde "modernite" kavramının daha çok dışarı'yı ve başkaları'nı ima etmesi sebebiyle modernizmin işleyişi, modern öncesi değerleri içermek ve işlemek bakımından oldukça çekingen kalmıştır. Geleneksel toplum döneminde güçlü bir şiire sahip olmuş bulunup da bunu tamamen silip süpürdüğü modernist bir sahada, eskiden hiçbir iz taşımadan, yeni ve güçlü bir şiir kurmuş bir dilin varlığına ise tanık değiliz.

Modern şiire kuşbakışı göz atarken "*avant-garde*"a da bir nebze değinmemiz gerekiyor. Zira, avant-garde modernist dönemin en gözde olgularından biridir. Geçen yüzyıldaki modern şairlerin kitaplarının az sattığı bilinir. Gerçekten modern şairler, özellikle modernizmin erken döneminde sınırlı çevrelerde dolaşıma girebilmiştir. Avant-garde, başlangıçta sanatçıların izole durumu aşmak için yaptığı ve akademisyenler tarafından "züppelik" olarak nitelenen çıkışlarda belirmiştir.

Yüzyılımızda devrim sürecine girmiş ülkelerde, bu süreç boyunca geniş kitlelere hitap etme ihtiyacı ortaya çıktığı sıralarda, modern şiirin imkanlarının bu ihtiyaca cevap verecek formlar kazandığı görüldü. Devrimler genellikle, modernizmin ortaya çıktığı ülkelerdeki siyasi yapılanmalara karşı görüşlere dayandığı için, buna bağlı şiir hareketleri anti-modernist bir karakter sergiledi. Ama modern dünyayı bir başka açıdan yorum getirerek, modern şiirin yeni bir kolunun oluşmasına yol açtı. Bu bakımdan, anti-modernist karakterdeki şiirin de modernizm içinde yorumlanması gerekir. Neruda ve Guillen'i örnek olarak gösterebileceğimiz bu tür şiiri, modern şiirin sözlü geleneğe dayanan kolu olarak nitelemek, her halde yanlış olmayacaktır.

Modern şiirin bu kolu da avant-garde nitelikli çıkışlara oldukça sık başvurmuştur. 1960'lardan itibaren ülkemizde de başarılı bir uygulamasını gördüğümüz devrimci avant-garde, genel olarak kitlelerin dikkatini çekmek için geliştirilmiş tekniklerle hareket etti. Avant-garde çıkışlar köklü değişim istekleri ve bunda tavizsiz görünümleriyle çok etkili olmuştur. Ama bir çelişki aşılamamıştır. Kitlelerin dikkatini çekme amacı, kitlelerin zaten önem verdiği ve

yakından tanıdığı araçları kullanmayı gerektirmiş ve bu durum, kitlelerin tutumlarına yönelik köklü değişiklik istekleri karşısında bir çelişkiye yol açmıştır. Sonuç olarak avant-garde nitelikli çıkışlar, başarılarını yeni değerler ortaya koymakta değil, zaten mevcut olan, kitlelerce önem verilen değerleri, gündelik amaçlara uygun bir hale getirmek üzere dönüştürebilme yeteneğinde bulmuşlardır.

Modern dönemdeki şiirimizin değişik evrelerinde ve çizgilerinde yansıyan nitelikler, bundan önceki denemede genel hatlarıyla ele alındı. Yine de, orada değinmediğim ama atlanmaması gerektiğini düşündüğüm bir iki noktayı başlıklar halinde belirtmek istiyorum.

Türk şiirinin modern dönemi, kendi içinde bir işleyişe sahip oldu. Bu işleyiş, modern şiir akımlarıyla ortaya çıkan değerleri tanımayı, getirmeyi kapsadığı kadar modern hayata yönelik eleştirileri de kuvvetle içerdiği bir yoldan gitti. 1950'lere kadar yenilik arayışları, "bir başlangıç bulmuş olma" arzularını da içeriyor, "şiirde devamlılık" deyimi eski gelenekleri hatırlattığı için fazlaca rağbet görmüyordu. 1960'lardan bu yana, "yenilik"ler "devam" düşüncesiyle birlikte gelmeye başladı. Çünkü, artık yeni atılımlar, modern şiirimiz içinde, temel alabileceği çizgiler ve eğilimler bulmaya başlamıştı. "Devam" düşüncesinin eski şiirimizi çağrıştıracak biçimde kullanılması da yavaş yavaş itiraz konusu olmaktan çıktı. Aslında, yeni şiirimize canlılık sağlayan unsurlardan biri, eski çağlarda güçlü bir şiir varlığına sahip oluşumuzdur. Şiirimizin modernleşme döneminde gelenekle kurulan ilişkinin niteliği, içeriği ve boyutu tartışılır olsa bile, eski şiire ulaşma, onunla yarışma ve onu aşma duyguları hiçbir zaman büsbütün kaybolmadı. En uzak kalındığı yerlerden bile eski şiirimiz, ağırlığı ve "varlığı adeta havada hissedilen" bir olgu olmaya devam etti.

Bizim, modern şiirdeki "imge" öğesine kolaylıkla ısınmamız, eski şiir değerlerimizin böyle bir dönüşüme güç sağlayacak "hayal" dünyasına sahip olmasından, "şairin özerkliği"ni kendi içimizde bulabilmemiz ise eski dünyamızdan gelen şair imajının saygıyı hakeder konumda bulunmasındandır.

Yüzyılın ilkyarısındaki şair, eleştirmen ve bilim adamlarımızın topluca belirttikleri arzunun şiirde "*tellürik*" bir ifadenin gerçekleşmesi olduğunu söyleyebiliriz. Tellürik, yani "mitoslardan arınmışlık" anlamında, "dünyevî". Bu konudaki vurgunun yönü ve

ısrar, fazla okumayanların zihninde, eski şiirimizin baştan aşağı teosofik metinlerle yüklü olduğu gibi bir izlenim dogmasına sebep olmuştur. Oysa, gerçek böyle değildir. Eski şiirimizin anlam alanı, tasavvufî terimlerle açıklanabilecek bir alandır. Ama bu, tasavvufî terimlerin eski hayatın bütün yönlerine uzanabilecek kapsam genişliğine sahip olmasındandır. Yoksa, şiirin belli konularla sınırlı kalmasından değil.

Modern şiirle birlikte tanıyıp kısmen sevdiğimiz halde, bütünüyle Türkçe şiirin muhayyile dünyasına uzak bulduğumuz bir nitelik, kötülük-çirkinlik ve günah'ın şiirsellikle yanyana gelmesidir. Şiirin "güzellik"le, "söz güzelliği"yle tanımlandığı, söylenmesi kabalık hissi verecek konular için zarif ve mecaz dolu kelimelerin kullanıldığı bir geçmişten gelen, bugün hâlâ doğal güzellikler karşısında, "şiir gibi" diyebilen bir muhayyile için herhalde bu durum, olağandır. Kısacası, kötülükteki şiirsellik, bizim muhayyilemizin koşulsuz kabul etmediği, kendi içinden doğal olarak çıkarmadığı bir durum olmuştur.

Rimbaud, "*Güzelliği dizelerime oturttum / acı buldum, sövdüm ona*" diyor. Bundaki şiirselliği hissetsek bile Türkçedeki şiir muhayyilesinin kendiliğinden ortaya süremediği, dolaşıma sokamadığı bir nitelik olduğunu biliriz.

Ama ne zararı var! Rimbaud da aynı şiirinin sonunda, "*eski şölenin anahtarları*"nı nihayet "*aşk*"ta ve "*iyilik*"te bulduğunu söylemiyor mu?

şiir, gençlik, yaşlılık, vs.

Günümüzde, (1984 ilkbaharı) dergilerde yayınlanan en yeni şiirlere bakarsanız, kendiliğinden gelen ama zorunlu bir değişim sancısının çekilmekte olduğunu görürsünüz. Sancının, üzerinde açıkça izlenebildiği bugünkü şiirin poetik meselesinin ne olduğuna tek cümleyle bulunacak karşılık, aranması gereken cevabın oldukça küçük bir bölümünü verebilir. Bugün açığa çıkan poetik mesele, şiirimizin geneldeki poetik meselesinin biraz daha belirginleşmiş biçiminden ibarettir. Bu bakımdan sancı, dünü de kapsamaktadır.

Söylenebilecek olumsuz niteliklerden biri, *estetize edilmiş* düşünsel birikim yokluğudur. Bu durum, dün olduğu gibi bugün de şiirin hafif zeminler üzerinde kayması sonucunu doğurmaktadır. Gerçekte, düşünsel yapılanmaya katkıları, kuşakların zihinsel üzerinde kayması sonucunu doğurmaktadır. Gerçekte, düşünsel yapılanmaya katkıları, kuşakların zihinsel eğitimine yardımları olmuş şiir verimlerinin, düşünsel tarafları hakkında bir imaj doğması için "taktikler"e başvurulduğunu söyleyemeyiz. Eğer, şiirin izlediği yola organik bir bütünlük olarak bakarsanız, nerdeyse ters orantılı bir durum görürsünüz. Şiirin, düşünsel akımlara eşlik etmesinin istenmesi ile düşünsel birikim yokluğunun en açık biçimde görülmesi, aynı zaman diliminde ortaya çıkmıştır. Daha önce, nesnenin şiirine doğru gidişle birlikte durgunluk, hareketsizlik hatta zihinsel uyuşukluk belirtileri ortaya çıkmıştı. Konuşarak gelen düşünsel şiir, onu altetti. Bu da doğaldı. Ancak 1970'lerdeki estetik tutumun şiiri, birikim yetersizliğinden doğan açığı kapatma taktiklerine dayanmış, bu yoldaki başarılarının sağladığı doyum içinde büyük esere doğru uzanamamış, daha sonra ise varlığından kuşkuya düşmesi için hiçbir "karşı-akım"a gerek kalmamıştır. Adeta kendisi *dizleri üzerine* çökmüştür.

Birikim yokluğunun bugün de benzeri biçimde, etkisini sürdürdüğünü söyleyebiliriz. Dergilerde yayınlanan şiirlerin bir bölümünün, şiiri aynı ifade biçimi içinde olmasa bile, "dizleri üzerine çöktüğü yerde" aradığı görülmektedir.

Gerçi, her dönem, her kımıldanış, her eğilim, akımların yaptığı kadar olmasa da, hayatı yorumlayışımıza bir yönden yardım eder. Katkıların sadece deneylerden ibaret kalmayıp, imaj oluşturmaya yönelik taktiklerin yardımını artık görmediği ve "eserler"le sonuçlanmış kısmı onun asıl gücünü gösterir. Öyle görünüyor ki

yakın geçmişten bugüne kalan, daha çok deneyseldir. Ya da, kurulan ilişkilerde daha çok deneylerin payı yer tutmaktadır.

Buna rağmen, genç şairlerin ürünlerinden pek azı, deneyimlerden geçmiş, gün görmüş bir toplumun içinden çıktığı izlenimini bırakmaktadır. Yirmi yıldan beri pekçok gençlik şiiri ile karşılaşmaktayız. Sayılamayacak kadar çok başlangıç, pek çok yetenek ve pek çok gençlik şiiri... Bu durumun ardarda yinelenmesinde, düşünsel birikimin yetersizliği kadar, şiir üzerine düşünmenin ve şiir eleştirisinin zayıflığının rolü olmuştur sanıyorum.

Gerçekten, poetik ve estetik meseleleri ele alışımız, hâlâ çeviri ağırlıklıdır. Hemen hemen çeviri düzeyindedir. Bu konulardaki özgün yaklaşımlar, çoğunlukla kısa notlar halinde kalan ya da denemeler içinde sıkışmış bulunan teorik görüşler, Türk şiirinin eleştirisine ulanmak suretiyle geliştirilmemiş, estetik kaygı sahibi sayılı yazarımızın daha fazla şiir eleştirisi, birikim yokluğundan nasibini almaktadır. Eleştirmen için formel bilgiye sahip olmak bir zorunluluktur; şair, algısının çağırdıkları dışında kalanlara aldırmayarak da özgün bir yapı kurabilir.

Şiir, insanın yaşı ile ilgili olarak ele alındığı zaman, en başta bilinmesi gereken; *şiirin bir gençlik meselesi olmadığı*'dır. İkinci olarak, amatörlükte odaklanmak suretiyle estetik bakımdan ileri hedeflere varılamayacağıdır. Esasen edebiyat, amatör bir evrenin eline bırakılamaz. Gençlikte yazılmış iyi şiirler vardır. Bütün büyük eserlerin temelinde, gençken kurulmuş sağlam ilişkiler yatmaktadır. Ama, amatör bir dünyada oluşmuş hiçbir büyük eser yoktur.

Teknik bilimlerin baş sırayı aldığı, mühendislerin gözde tutulduğu her toplumda şiir, hayatın önemsiz bir bölümünde devinip durmaya mahkum bir insan eğilimi olarak görülmektedir. Hatta teknokrasinin insancıl (!) yanı, bu kadarıyla şiiri bir himaye konusu da yapabilmektedir. Buna benzeyen bir başka durum da; yetenekli gençlerin sempatisini kazanmak isteyen "büyükler"in, genç şairlerin sanatı üzerindeki çabasına yaklaşım biçiminde görülmektedir. "Gençtir, olur böyle şeyler" ifadesi, bu yaklaşım biçimini özetler. Bu yaklaşımın esası, şiiri bir gençlik meselesi olarak görmek ve ergenlik çağına ilişkin başka davranış biçimleriyle birlikte ve salt bu nedenle himaye kapsamına almaktır. Dikkat edilirse, bu tavır çerçevesinde "üst tarafta bulunma hali"nin, o tavrı alanda bulunduğuna dair bir önkabul

vardır. Estetik uyarımı ve bunun uygun bir içerikle gelişmesini karşılamayan bu yanlış himayeden zarar görmemesi, "genç şair"in kendisinin, yapmaya çalıştığı işin bir gençlik meselesi olmadığını vaktinde kavramasıyla mümkündür.

Sanat alanında genç olmanın sağladığı bir yarar vardır. Dünün de bugünün de bir kısım gençlerinin, gölgesinde kaldığı yarar şudur: Bir genç şair ne kadar iyi ürünler ortaya koyarsa koysun, hiçbir eleştirmen onun yazdıklarına büyük ölçekli bir eleştiri ile yaklaşmaz. Bir eleştirmen, güzel şiirler yazmakta olan bir genci ustalarla boy ölçüştürmeye kalkar da hevesini kırarsa, gülünç olur. Doğru olanı da budur. Yanlış olan, ya da farkedilmesi gereken, şairin böyle bir (gençlik) imtiyazı(nı), devamlı üzerinde hissetmek istemesidir. Bu durum onun, ilk kez varıp da hevesini üzerinde taşıdığı hedefi aşmasını engeller. Tadından kopulamayan ilk tutku, ifade etme şevkinin önüne geçerek, esere giden yolda şairin değişimini önleyebilir. Kendisine bağışlanan ilk imtiyazdan hareketle, birlikte olduğu insanlarla arasındaki önemsiz farkları zekice buluşlarla vurgulayarak, ya da sık sık aradaki ortaklığı sağlayan bağlara sarılarak günübirlik yararlar peşinde koşanların durumu budur. Oysa genç şair, önünde yürüyeceği bir yol bulunduğunu, eserin o yolda bütünlenmeyi beklediğini görmeli, ifade etme şevkini heba etmeksizin, şiiri; insan olgunluğu ile bir arada düşünmeyi başarabilmelidir.

Yetenek, bir şeyi yapmaya hem fiziki hem de manevi bakımdan ehil olma durumudur. O işi yapmadan önce de vardır. Yetenekli bir gencin taşmak isteyen enerjisini zaptetmek için didinip durması ile bazı gençlerin "tutku"lar içinde kıvranmasını birbirine karıştırmamak gerekir. Tutkunun aşırılığı, onun niteliğinden çok yol açtığı *gerilim* sebebiyle çekicidir ve gerçekte, tutkunun niteliğini anlamak her zaman kolay değildir. Şu örneği düşünelim: İlerde futbol yıldızı olmak üzere gerekli disipline şevkle razı olabilecek bir gençle, böyle bir disipline hiçbir zaman boyun eğmeyecek, karşısına çıktığı zaman kafa tutacak ve sonunda olsa olsa "futbol hastası" olup çıkacak bir gencin tutkularının başlangıçtaki görünümü birbirine *denk şiddette* olabilir. Bu denklik, onları tanımada yanıltıcı ipuçları verebilir. Şiire ilişkin halis duygu yetenekle aynı sahada varolur, gelişmesini aynı sahada bulur. Bu duygunun gelişmesine yarayan ilişkiler başka biçimler içinde olsa bile genellikle "kendi cinsinden"dir. Benim bugüne kadar görebildiğime göre, estetik

uyarımla ilgisi bulunmayan "himayeci" tutumun yaptığı, "tutku"ların kamçılanması ya da yönlendirilmesinde toplanmaktadır, yeteneğe verecek nesi olabilir zaten?

Eğer bugün, tehlikelerine yukarda değindiğimiz "yanlış" himayeler ortada görünmüyorsa bu bir şans olarak değerlendirilmelidir. Bir şiir, kendisini harekete geçirici kuvveti kendi içinde aramayı başarabilirse en önemli desteğini bulmuş olacaktır. Bu durumda, şairin şiir dünyası dışında edindikleri de kendiliğinden estetize edilmiş olacaktır. Bir çocuk için, anne sütünün yerini başka hiçbir gıda maddesinin tutamayacağını bilirsiniz. Gerektir ki o süt, hastalıklardan arınmış olsun, besleme yeterliğini, kendisi olarak (süt olarak) elinde bulundurmakta olsun.

Şeyh Galib, Divan'ını bütünlediği zaman sadece yirmi dört yaşındadır. *Hüsn ü Aşk*'ı yazdığında ise, yirmi altısında. Onda, gençliğin tazeliği ve coşkusu ile, yüzyüze bulunduğu şiirin kültürel ağırlığı birbirini bütünlemiş ve dengelemiştir. Böylece insan olgunluğunu yanıltmayan bir poetik dünya, daha gençken oluşmuştur. Eserler arasında doğan ve esere varan bir poetik dünyadır bu. Rimbaud, iyi şiirin Fransız dilinde yazıldığı dönemde bir şanstır.

Şairlerin gençken yazdığı ürünlere bakıldığında, durgun olsun atılgan olsun hepsinde görülen bir özelliğin niteliğine işaret etmek istiyorum. Niteliğine işaret etmek istediğim özellik, gerilim'dir.

Şiirde gerilimi düşündüğünüz zaman, bunun iki ayrı nitelikte ortaya çıktığını görürsünüz. Birinci nitelikteki gerilim, *Woltage* sözcüğü ile karşılanabilir. Voltaj, debi'nin ifadesidir. Şair genç ya da yaşlı, şiirin akışı durgun ya da deli olsun, debinin yüksekliği bu anlamda gerilimin yüksek oluşunu sağlar. Bu anlamdaki gerilimin içeriği yüklüdür. Bu yük, şiirin bilgi deposu oluşundan değil, gerilimin ardındaki kuşatıcı nitelikten gelir. Bu türden bir gerilim, şiir içinde insan olgunluğunu kuşatabilme imkanlarını barındırır.

İkinci nitelikteki gerilimi ifade etmek için en uygun sözcük *stress*'tir. Stres'te debi yüksekliği ve içinde bilgiler taşısa dahi şiirin yükü hiç önemli değildir. Şiirde stres sözcüğü ile karşılanabilecek türden gerilim, çoğu zaman rüzgara göre oluşan bir dönem gerilimidir, kimi zaman artistiktir. Niteliği ve gerçekliği konusunda, yalnız okuru değil bizzat şairini de yanıltır.

Arka planında düşünsel birikim bulunmadığından geniş bir sığaya ihtiyaç duymaz ve insan olgunluğuna denk düşmez.

Genç şairlerin, tasannu'dan uzak, hatta bazen acemiliğine tebessüm edeceğiniz içtenliği, etkileyicidir. Estetik değer taşıyan içtenliği, Bağdat caddesinde fink atan aşıkların fısıldaşmalarındaki, ya bir siyasi mitingde coşanların çığlıklarındaki içtenlikten başka yerde aramak gerekir. Çünkü bunlardan biri, zihnin eğitim kabul edebilir bölümündeki saflaşmadır; diğeri böyle bir şeyi kabul edemez durumdaki kabarma. Genç şairin kendisi, içtenliğinin ve kendisine hükmeden gerilimin niteliğini başkalarından önce fark edebilmelidir. Bugün genç şair, kendisini oluşturan estetikten kuvvet almak, ancak ona dayanmakla insan olgunluğunu poetik olarak kuşatma şansına uzak değildir. Yalnız estetik değerine güvenen ve ifade etme şevki, kaynağındaki halis inanç ve düşünsel birikimle tazelenen şiir, kendisinden emindir.

Yazar Hakkında

EBUBEKİR EROĞLU 1950 yılında Malatya'da doğdu. İÜ Hukuk Fakültesi'ni bitirdi (1975); avukatlık yaptı, kamu kurumlarında görev aldı. Şiirleri, şiir üstüne yazıları ve *Yönelişler* dergisindeki (1981-1985: 43 sayı, 1990: 10 sayı) çabalarıyla, şiir atmosferinin açılım kazanması ve belirginleşmesine katkı sağlayanlardan biri oldu. *Kayıpların Şarkısı* ile 1985 Türkiye Yazarlar Birliği Şiir Ödülü'nü, *Modern Türk Şiirinin Doğası* ile 1994 Türkiye Yazarlar Birliği Deneme Ödülü'nü aldı.

YAPITLARI **Şiir**: *Kuşluk Saatleri* (1974), *Kayıpların Şarkısı* (1984), *Yirmidört Şiir* (1991), *Şahitsiz Vakitler* (1998), *Berzah / Toplu Şiirler 1968-1998* (2001). **Deneme-İnceleme**: *Sezai Karakoç'un Şiiri* (1981), *Yenileme Bilinci* (1988), *Sevap Defteri* (1992), *Modern Türk Şiirinin Doğası* (1993), *Sabit ve Değişken* (1994), *Muğlak Ölçekli Harita* (1997), *Kelimeler Çınladıkça* (1997), *Hayat Mükemmel Değil* (2000). **Derleme**: *Seçmeler / Necip Fazıl Kısakürek* (1993).